CUADRANTE



ENTREVISTAS OLVIDADAS

OTRAS ENTREVISTAS Y CARTAS OLVIDADAS

A OBRA DE VALLE-INCLÁN COMO FONTE DE INSPIRACIÓN MUSICAL. PAPELETAS PARA UN CATÁLOGO DE COMPOSITORES. IV

LA PRESENCIA DE VALLE-INCLÁN EN UNA REVISTA DEL FIN DE SIGLO: INSTANTÁNEAS (1889-1900)

DISCURSO ESCÉNICO Y DISCURSO CINEMATOGRÁFICO EN LA OBRA DE VALLE-INCLÁN

UN VALLE-INCLÁN CASAMENTERO

¿LA ÚLTIMA MUSA DEL MARQUÉS DE BRADOMÍN?

LECTURAS DE VALLE-INCLÁN

LA PIPA DE KIF POR XOSÉ MARÍA ÁLVAREZ CÁCCAMO

Nº 21

Amigos Valle-Inclán

Vilanova de Arousa


CUADRANTE

CUADRANTE



Revista cultural da
"Asociación Amigos de Valle-Inclán"

ENTREVISTAS OLVIDADAS

OTRAS ENTREVISTAS
Y CARTAS OLVIDADAS



A OBRA DE VALLE-INCLÁN COMO FONTE
DE INSPIRACIÓN MUSICAL. PAPELETAS PARA UN
CATÁLOGO DE COMPOSITORES. IV

LA PRESENCIA DE VALLE-INCLÁN EN
UNA REVISTA DEL FIN DE SIGLO:
INSTANTÁNEAS (18989-1900)

DISCURSO ESCÉNICO Y DISCURSO
CINEMATOGRÁFICO EN LA OBRA DE
VALLE-INCLÁN

UN VALLE-INCLÁN CASAMENTERO

¿LA ÚLTIMA MUSA DEL MARQUÉS
DE BRADOMÍN?

LECTURAS DE VALLE-INCLÁN

LA PIPA DE KIF POR XOSÉ MARÍA ÁLVAREZ CÁCCAMO



CUADRANTE

PRAZA VELLA, 9
VILANOVA DE AROUSA.
APARTADO DE CORREOS Nº 66
www.amigosdevalle.com
Decembro 2010

Director:
Francisco X. Charlín Pérez

Consello de Redacción:
Joaquín del Valle-Inclán Alsina
Xosé Luis Axeitos
Sandra Domínguez Carreiro
Jesús Blanco García
Ramón Martínez Paz
Xaquín Núñez Sabarís
Xosé Lois Vila Fariña
Ramón Torrado

Director Servicio de Publicacións:
Gonzalo Allegue

Xestión e administración:
Pablo Ventoso Padín
Ángel Varela Señoráns

Ilustracións:
Eugenio de la Iglesia *(Encabezamento de capítulos)*

Deseño e maquetación:
Silvia Badal Palacio

Imprime:
Imprenta Fidalgo, S.L.
Cambados (Pontevedra)

Dep. Legal: PO-4/2000

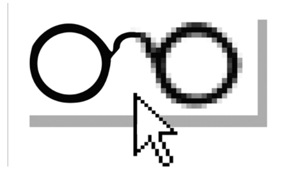
I.S.B.N.: 84-87709-99-0

SUMARIO:



Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números editados en el año 2010.

CEDRO



OTRAS ENTREVISTAS Y CARTAS OLVIDADAS

Joaquín del Valle-Inclán Alsina

El conjunto de materiales es diverso pero pensamos que ilumina la figura de don Ramón, tanto desde el aspecto familiar –la entrevista a su hijo Carlos- como sus intentos de llevar a los escenarios su producción teatral. En tres de las entrevistas aquí recogidas Valle-Inclán muestra las grandes líneas de sus ideas políticas que, a pesar del tiempo transcurrido –dos declaraciones en 1910 y unas palabras en 1933- no ha modificado sustancialmente: "alma luchadora de la raza", "pueblo", "sentido espiritual", "destino histórico"... pero como de costumbre no hay una sola alusión a términos como "partidos políticos", "parlamento" o "elecciones". Admira el carácter individual del conductor de masas, del hombre providencial que encarna los "valores de la raza" y emprende la misión histórica; de ahí que en 1910, carlista convencido, alabe la obra del dictador mejicano Porfirio Díaz y en 1933, pretendidamente republicano, la política de Mussolini.



Joaquin Argamasilla a la derecha y el famoso ilusionista Houdini

El caso Argamasilla precisa alguna explicación. El hijo de Joaquin Argamasilla de la Cerda –prohombre carlista muy amigo de don Ramón- del mismo nombre que su progenitor, poseía la facultad de ver a través de los cuerpos opacos. Puede sonar extraño hoy en día, pero en su época tuvo gran resonancia e incluso el mago Houdini se ocupó de él. En abril de 1923 se formó en España una comisión presidida por Ramón y Cajal y formada por el profesor Cabrera, físico; el doctor Negrín, fisiólogo; el doctor Máquez, oculista; el doctor Tello, histólogo; el doctor Calandre, cardiólogo y el doctor Lafora en calidad de psiquiatra para estudiar su caso, pero Argamasilla no se presentó. Hubo una pequeña polémica en la prensa en 1924 pero el gran debate, amenazas de duelo incluidas, se produjo en 1926 cuando el doctor Lafora publicó una serie de artículos titulados "El caso Argamasilla" en el diario El sol, en los que denunciaba el asunto como una superchería basada en trucos de prestidigitación. Para conocer lo que era ca-

paz de ejecutar seguimos la descripción de una de las sesiones hecha por Luis Araquistain: "Presencié el experimento en compañía del doctor Negrín, de unos cuantos amigos del joven señor Argamasilla y de su padre, el marqués de Santa Clara [...] la primera prueba me dejó estupefacto. En una de las cajas metálicas que usa el señor Argamasilla habíamos metido Negrín y yo un recorte de periódico [...] El operador se puso algodón sobre los ojos y encima le fue atada una venda. Cogió la caja que le dábamos, bien clausurada, y comenzó a enfocarla por la arista del cierre, situado en el centro. La apartó y la acercó al rostro repetidas veces, la ladeó en diferentes sentidos y al cabo de unos instantes de angustiosa espera, leyó unas cuantas líneas del recorte. Abrimos la caja, y cotejado lo leído con lo impreso, resultó que era idéntico. La prueba se repitió otra vez con el mismo éxito. El hecho era indiscutible. El señor Argamasilla leía dentro de una caja cerrada con llave.

El doctor Negrín solicitó entonces una tercera prueba. Aún diciéndose fatigado, el señor Argamasilla accedió gentilmente a lo que se le pedía. Nos retiramos de nuevo Negrín y yo al cuarto contiguo donde hacíamos la preparación de la caja [...] sacó una tarjeta de visita con un nombre en el centro; escribió una dirección con letra bastante grande, e imitando la de imprenta, en el borde inferior y me dijo con su gravedad característica:

.-Verá usted como no lee lo que he escrito.

En efecto: el señor Argamasilla leyó el nombre impreso pero no la dirección manuscrita, a la cual no hizo ninguna referencia [...]". Y tras relatar otros experimentos, Araquistain concluía irónico que "el señor Argamasilla ve bastante bien en los cuerpos opacos y todavía mal a través de los cuerpos opacos".

("La visión en los cuerpos opacos", El sol, Madrid, 23-II-1926, p. 1).

Valle-Inclán asistió en Madrid, a comienzos de año, a varias de estas experiencias de las que salió profundamente afectado. La carta que Argamasilla (hijo) publica en la prensa, y aquí reproducida, no deja lugar a dudas.

Evidentemente Lafora se sintió molesto por las consideraciones de don Ramón y en su último artículo no se paró en barras; "[...] Más curiosa es aún la actitud personal de nuestro amigo Valle-Inclán. Al gran escritor, que todos admiramos, le está permitido todo género de equívocos y de frases ingeniosas; pero nos sorprende que al defender al señor Argamasilla lo maltrate cuando dice que nunca hemos demostrado ser un zahorí en achaques de trucos y tahurería. Para el señor Valle-Inclán lo esencial es no pasar por tonto al no haber dado con el truco de la supuesta visión supranormal. Por lo visto el señor Valle-Inclán cree que somos tontos los que al ver a un hábil prestidigitador

japonés pescar un pez vivo entre el auditorio, o convertir unos huevos en polluelos bajo un sombrero, o hacer cualquier otra habilidad ilusionista, no averiguamos el truco empleado. Si el señor Valle-Inclán hubiese leído nada más que un poco de lo publicado sobre trucos de videntes y de mediums, se daría cuenta de la simplicidad aplastante de algunos de los trucos [...]".

("El caso Argamasilla", El sol, Madrid, 25-II-1926, p. 1).

De ahí la respuesta de don Ramón que también se incluye.

La defensa del joven Argamasilla realizada por Valle-Inclán no se debe solamente a una relación de amistad –nótese que en la carta se dirige a él por su nombre de pilasino al pensamiento irracionalista, acientífico, que llevó a Valle-Inclán y a muchos, muchos otros, a creer en mediums, cuerpos astrales, ectoplasmas y demás zarandajas.

Finalmente unas líneas sobre el pleito surgido por la escuela de Ostolaza. Este indiano, José Manuel Ostolaza fundó y mantuvo a su costa una Escuela del emigrante que preparaba a sus treinta y cinco alumnos para la vida laboral en América y una Biblioteca popular, ambas en Deva. A comienzos de noviembre el obispo de Vitoria, Mateo Múgica, publicó un folleto donde criticaba la formación en la Escuela –"profana" según él- y tachaba de "pasto venenoso" los libros de la Biblioteca popular escritos por Darwin, Dumas, Blasco Ibáñez o Víctor Hugo, amén de arremeter contra Jiménez de Asúa o el doctor Gregorio Marañón.





Plano de la Escuela del Indiano Ostolaza y la 1ª promoción de 1928

Pío Baroja contestó con una carta durísima contra el obispo y la polémica saltó a toda la prensa española.



[1]

LAS PALABRAS DE VALLE-INCLÁN

De este último viaje sereno e interminable que va de mar a mar, bajo un mismo cielo que cobija tres pueblos característicos, tres pueblos que hablan tres lenguas hermanas ya gloriosamente emancipadas; de esta jornada de Barcelona a Lisboa conservo nítida y afable la recordanza de aquella viva conversación, llena de intermitencias y reflexiones, que me fue dable mantener con ese lucidísimo espíritu que es el poeta castellano don Ramón del Valle-Inclán, de poética y honda prosapia gallega.

Por lo demás, si ese episodio no lo interesara, mi viaje hubiera corrido monótono, sin alegrarle ni un perfume de primavera, ni una aventura galante, ni un recuerdo amable, ni un panorama suave...

La tragedia cínica de los yermos campos aragoneses, la nieve de Sigüenza, la desesperante insulsez de Madrid, las severas llanuras pardas ligeramente enverdecidas, la pobreza de los lugares extremeños, la sonrisa de la campiña lusitana, las opulencias de las orillas ubérrimas del Tajo. El espectáculo tantas veces recorrido y admirado con inconsciencia que nos da el hábito [...]

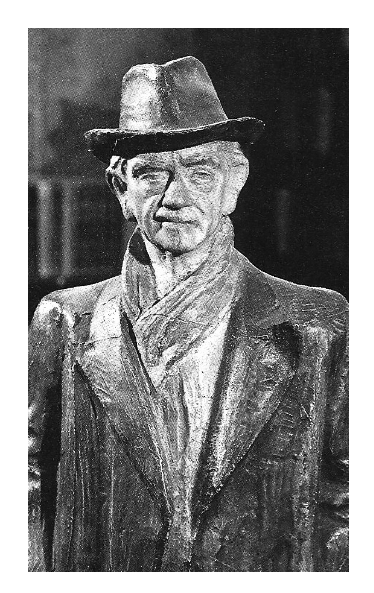
No sé si conocéis a Valle-Inclán, lectores. Es toda una naturaleza decrépita albergando un espíritu refinado, seguro, que se consume entre llamaradas de talento. Es un hombre que ha tomado la vida en serio, que tiene un plan, una doctrina y una acción y camina seguro. Tiene confianza en sí y se complace en leer en su íntimo, es crédulo en la eficacia de sus juicios y en su credulidad está su fuerza moral. Ignoro si mi idea del hombre es cabal o engañosa: la intimidad que se establece durante horas continuadas de viaje entre compañeros de vagón, nos induce a formular con ventaja nuestras opiniones.

Valle-Inclán es un intenso poeta, un literato culto, un *causeur* insinuante, de una altivez de conceptos y una audacia de opinión tan peculiares que a veces han levantado apasionados comentarios y atrevidos episodios. Esto hace amena su frase y ligera la conversación. Cuando asomaba el primer albor de la mañana tiñendo débilmente el amplio horizonte de la región extremeña, ya en el coche se vislumbraba un despertar ruidoso: llenaba los departamentos parte de una compañía de comediantes que iba a Lisboa y

de aquí seguía con rumbo a la Argentina.

Inicióse la conversación evocando alguno de los conceptos de la conferencia que Pío Baroja dio en la Casa del pueblo de Barcelona. Valle-Inclán sintió curiosidad por mis palabras:

–Yo asistí a la conferencia.



Escultura de Pío Baroja por Sebastián Miranda

Por vez primera en mi vida me hallé entre el pueblo anodino de la Casa del pueblo, centro político donde encuentran eco las más acerbas opiniones contra Cataluña; construcción banal y provisoria, una barraca espaciosa, como la tienda de campaña enorme de un ejército de ocupación que allí sentara sus reales después de la conquista, como la choza inmensa de una tribu nómada. Para amezquinar el alma catalana, Baroja dejó llevarse hasta la tribuna desde la cual se fraguaron los atentados contra el honor de la ciudad y el prestigio de Cataluña. No es de extrañar, pues, que los ataques de Baroja encontraran allí ambiente propicio y multitud propensa al entusiasmo. Baroja, con voz queda y amedrentada, leyó su conferencia, amalgama fulgurante de frases hueras, sin concepto y sin nexo, formulando la negación del pensamiento catalán, mediocre e impotente según él, ocultándose bajo el ropaje de un idioma bárbaro o de un arte complejo y descaracterístico, revelando una superficialidad absoluta y una inferioridad palpable, hasta afirmar que no habría artista o literato o político catalán que soportara un parangón con otro castellano o español, negando así la virtualidad del nacionalismo catalán. Y esto todo, dicho deprisa, por compromiso, sin convicción, con el mohín contrariado de un niño travieso, saliendo a borbotones las frases y atropellándose los paupérrimos juicios. ¿Aquel era Baroja, el genial autor que pregonó la fama, intelecto vibrante de las letras españolas? ¡Oh! Hizo bien Baroja en no acudir al llamamiento cortés y afable que le hizo el Ateneo. Su conferencia en la Casa del pueblo resultó oración inflamada de mitin; en el Ateneo hubiera sabido a chanza. Hace años, Unamuno vertió algunos ingeniosos conceptos desde el escenario de un espacioso teatro barcelonés, noblemente, valientemente; ahora Baroja se esconde, huye a decir mal de Cataluña a aquellos ciudadanos que nunca sintieron amor

por ella, y desde la cumbre de su despecho olvida su flamante democratismo y nos llama raza vil de judíos con aquel encono de un familiar del Santo Oficio. Y pasó como ave exótica, sin conocer ni ser conocido; como un charlatán que no logra vender a buen precio su elixir de larga vida.

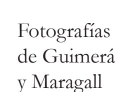

Pío Baroja por Ricardo Baroja

–También yo creo, como Baroja, en la pobreza del pensamiento catalán -contestó el ilustre mutilado gallego- La política en Cataluña no pasó de una bella estridencia, una fanfarronada, y es que no anima a la política de su tierra, amigo, el alma luchadora de una raza. Al pensamiento catalán le falta tradición heroica y tradición poética; es un arte falaz el suyo.

–¿Usted conoce mi tierra? ¿La ha recorrido usted? ¿Ha escuchado sus palpitaciones populares?

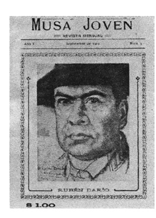
–Soy español y creo en la identidad de la raza hispana y en la unidad de su pensamiento; las variedades étnicas no las veo tan profundas que revelen las existencias regionales. Gallego de nacimiento, vivo intensamente, consustancialmente el arte castellano, ese arte definidor de la civilización española. Alrededor del pensamiento de Castilla se va tejiendo el tapiz grandioso de la historia de España; su espíritu hegemónico imprime la característica a su acción al través de los siglos. Ella sublima su lengua convirtiéndola en eficaz y bellísimo instrumento de cultura universal, y el catalán, amigo, es idioma de una precaria influencia... El poeta debe ir iluminado del santo orgullo de mundializar su arte, escribiendo en aquella lengua que, siéndole familiar, más irradie por la tierra... Pero yo no creo en la sinceridad del arte catalán; le falta tradición poética. ¿La Provenza?... Sí, sé lo que me va a decir, pero no olvide que la influencia trovadoresca la sufrieron Navarra, Galicia y Castilla tan intensamente como Cataluña. Y además, el genio gallego universalizó la leyenda poética del peregrino, el penitente venido de lejanos parajes, vestido de sayal tosco, armado de cayado rústico y adornado de conchas llamadas peregrinas; y el genio navarro creó la caballeresca leyenda de Roldán, y visite usted Roncesvalles y oirá viva la tradición poética y el pueblo le señalará aquel peñasco que es la

maza del gigante y aquellas huellas que son de sus pisadas; y el genio castellano conserva las leyendas que creó del Cid y del Quijote... Lo sé, pero no adquirieron fueros de universalidad las leyendas del conde L´Arnau como los adquirieron las del peregrino compostelano, de Roldán y del Cid... No puede usted imaginar la enorme riqueza poética de Castilla; Cejador ha reunido en poco tiempo más de mil variantes de romances castellanos, y no lo dudo, un pueblo así armado de tan grande tradición poética no puede temer el embate de otra civilización. El mundo conoce las leyendas castellanas, navarras y gallegas, porque le fueron reveladas en el idioma escrito de Castilla.


Fotografías de Guimerá y Maragall









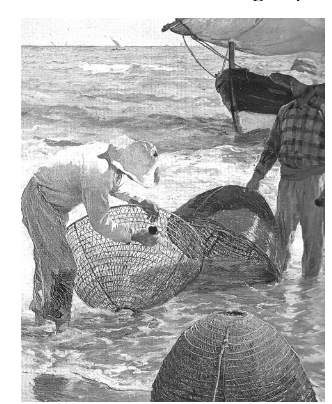
Rubén Darío y Santiago Rusiñol

Después de una pausa y respondiendo Valle-Inclán a mis preguntas, dijo:

–No se sorprenda usted de mi iconoclasticismo: no creo en el arte de Cataluña. Compare a Maragall con Rubén Darío. Guimerá me confesó un día que nunca le había parecido tan bello el castellano como al leerlo en los versos de este poeta excelso. Rusiñol es un desdichado dramaturgo y ese pobre Iglesias es una medianía insufrible. No reconozco nada más, fuera [de] algunas traducciones de Guimerá que me revele la pujanza y superioridad de la literatura catalana moderna.

Acabada esta sumaria exposición del criterio en que Valle-Inclán tiene a los literatos de Cataluña, criterio tan ligeramente vertido, el autor de *Romance de lobos* amenizó la conversación con unas notas eruditas sobre pintura española.

–Para mí -dijo Valle-Inclán- sólo han existido tres artistas verdaderamente grandes en España:


Pescadores valencianos por Sorolla

Berruguete, Velázquez y Goya; los demás no han influido nada en el sentimiento estético universal. En la actualidad encuentro a Zuloaga detestable, y a Sorolla imperfectísimo; Mir es un infeliz que ni noción tiene del color, a pesar de presentarle ustedes como un magnífico colorista; Blay, con toda su corrección y largueza y Querol con su academicismo, no me dicen absolutamente nada. El arte español está decadente y estaría condenado a morir si no fueran esos dos genialísimos e ignorados artistas que son el pintor Anselmo Miguel y el escultor tarraconense Julio Antonio, que serán dos glorias legítimas de la pintura y la escultura españolas.

Sorprendióme la revelación del poeta; cualquiera de esos dos artistas me era completamente desconocido y al pensar en el alto aprecio que les dedicaba Valle-Inclán, tan severo en sus juicios sobre el arte, sentí haber ignorado hasta allí la existencia del escultor Julio Antonio.

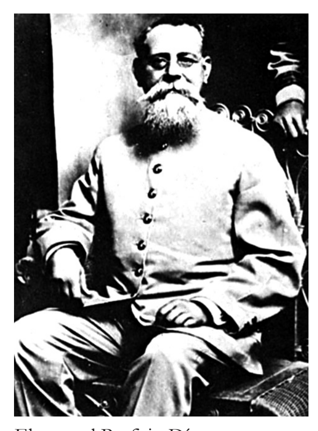
La parte más interesante, más ponderada y más positiva de nuestra palestra -amenizada con la charla dicharachera de aquella hijita del poeta y el comentario profuso de su esposa- fue dedicada a la América, esa extensión lejana del suelo hispánico, donde tiene su porvenir, su riqueza y su libertad la raza ibérica. Valle-Inclán es un entusiasta panamericanista, conocedor a fondo de los problemas políticos, financieros y artísticos del nuevo continente, y sus puntos de vista, en esta ocasión, son algunos originalísimos.



Valle-Inclán con su mujer y su hija

–España debía exterminar las razas autóctonas americanas. La política de los colonizadores españoles fue en demasía suave y humanitaria; los pueblos indios, decadentes, depauperados, degenerados no podían subsistir para formar las generaciones criollas; el híbrido es en todas las especies animales un ser inferior que no puede ser base vigorizante de una raza. La civilización índica ya se había manifestado, siglos atrás, y cuando los españoles llegaron a América, dicen los cronistas, había tribus que habían regresado a una absoluta barbarie. El exterminio de los indios habría asegurado para siempre la dominación del espíritu español en todos los territorios americanos poblados por colonos de la metrópoli. América hubiera constituido un medio excelente de depuración de la raza hispana: el cruzamiento con los indígenas contribuyó a su aniquilamiento físico

y moral. Pero aun así, la sangre española corre a torrentes por las poblaciones americanas; la emigración y el desaparecimiento del tipo autóctono y el subsecuente desgaste del tipo criollo, han enmendado el error de conquista y colonización de los españoles invasores. Sobre el territorio fértil de América surgen pueblos vigorosos que definen con grandeza su porvenir; con ellos ha de ir España que ya acabó, en Europa, su misión civilizadora y toda la política actual hispana, toda, toda, debe encaminarse a la realización de la unidad moral y económica hispanoamericana, favoreciendo los grupos de Estados del nuevo continente que tienden a una federación de repúblicas que imponga el equilibrio en la paz y en la guerra. Desgraciadamente España abandonó ese glorioso camino que debía iniciar con valentía; pero las naciones americanas trabajan por el ideal, ellas van a la vanguardia; si no las seguimos perpetraremos la ruina, la muerte de España.

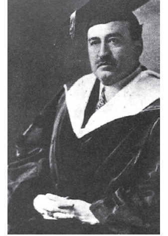

El general Porfirio Díaz

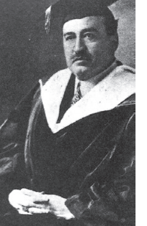
Existe en América la desproporción flagrante entre las repúblicas. Los estados unidos constituyen una amenaza permanente para los demás estados centro y sudamericanos; se impone la confederación central que sea un dique a la voracidad yanqui, y la confederación del Sud que arrebate la hegemonía a los Estados Unidos; es necesario que impere en América el ideal latino. Ese gran estadista que preside México, el general Porfirio Díaz, está laborando en la más transcendental obra que pueda imaginarse; centinela avizor que descubre la táctica del enemigo, va destruyendo sus planes con la más sabia y patriótica política. El ideal consiste en oponer al coloso yanqui una confederación con cuarenta millones de habitantes ocupando el centro América. Los últimos conflictos con Venezuela, Nicaragua y México han demostrado a los Estados Unidos la intención de los latinos, y de aquí la oposición tremenda que hacen a cualquier inteligencia que traten de establecer las repúblicas centrales. Taft dice que el porvenir de los Estados Unidos está en el Pacífico, por eso se apoderaron del canal de Panamá; pero hay una nación que le disputa la hegemonía del gran mar: el Japón. Treinta mil japoneses están a las puertas de California, en territorio mexicano; treinta mil soldados que México tendrá de guardia

avanzada para contener la rapacidad yanqui. Y no se crea que eso quiera decir salirse de un peligro para caer en otro; no. El Japón quiere la hegemonía del Pacífico sin codiciar la América; lo que no quiere consentir es la supremacía, en sus mares, de los Estados Unidos.

Porfirio Díaz, Zelaya y Castro llevaban la acción política hacia una solución confederativa que los yanquis procuraron estorbar por todos los medios, incluso con la amenaza; pero en la contienda, felizmente, los Estados Unidos no son los más fuertes. El error fue no colocarse España al lado de los latinos y tratar poco menos que despreciativamente a esos patriotas que se llaman Castro y Zelaya cuando vinieron a llamarla en su ayuda. España tiene a América en un completo abandono, y sabiendo del desprestigio de que goza, nada hace oficialmente para hermanar los dos espíritus y hacerse digna del aprecio de sus hijas americanas. Y lo peor es que la propaganda privada asume las proporciones de vergüenza de los viajes que realizaron Blasco Ibáñez y Lerroux, que tanto contribuyeron al desprestigio de nuestra cultura.

Blasco Ibáñez en 1920



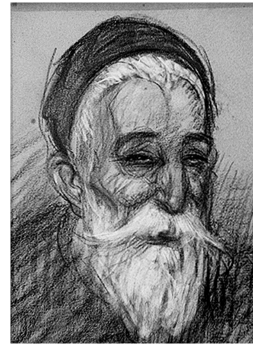


Fotografía de Lerroux

Y aquí el poeta hablaba con extraordinaria vehemencia.

–Nunca se debía haber permitido que esos dos politicastros, especie de aventureros ávidos de riquezas, se arrogaran la representación de la actualidad [sic] española. Lerroux actuó de verdadero empresario de circo ecuestre; él mismo preparaba sus espectáculos, ejercía de reporter, actuaba de taquillero y de acomodador, y cuando tenía la gente reunida, la propinaba cuatro banalidades de prisa y corriendo y los mandaba en paz. Blasco Ibáñez hizo peor: desprovisto de valor intelectual, con un afán desmedido de dinero, portóse indignamente al querer demostrar ejemplarmente la cultura española. Uno de sus primeros actos al llegar a la Argentina fue

vender al precio corriente millares de ejemplares de sus novelas, numerosas ediciones que llevaba de repuesto, y al dejar abarrotadas de sus libros las librerías bonaerenses, vendió al diario *La nación* la propiedad de una formidable edición de sus novelas a un precio bajísimo, ludibriando así a los infelices libreros que le agotaron las ediciones corrientes. Vaya otro ejemplo demostrativo: un compatriota riquísimo, dueño del mejor hotel de Buenos Aires, se vio honrado con la visita de Blasco Ibáñez que deseaba instalarse en su casa; para honrar al huésped ilustre el hotelero puso a disposición del escritor valenciano las habitaciones del primer piso, dignas de un verdadero príncipe de las letras. Dormitorio regio, salón de visitas, *fumoir*, etc. Al presentarle el hotelero la cuenta modestísima, un precio de hospedaje verdaderamente de amigo, unas diez pesetas diarias para no ofender la altivez del literato con la oferta gratuita de una pensión de hotel, Blasco Ibáñez se sublevó contra la pretensión del hotelero que reputó excesiva e impertinente. Y todo ello, tan vergonzoso y deplorable, contrastaba con la noble conducta observada por Anatole France, príncipe insigne de las letras francesas, que se portó tan gallardamente como lo indica el negarse a dar más conferencias que las estipuladas en el contrato con el Instituto francés que le invitó... mientras que Blasco Ibáñez se ofrecía a discursear en todas partes y a quien le diera más. El gobierno argentino quería comprar, por cien mil francos, un ejemplar de la obra de Anatole France sobre la república Argentina; el gran escritor agradeció el homenaje y rehusó la dádiva. Felizmente para España y para la literatura, el gobierno argentino no hizo a Lerroux ni a Blasco Ibáñez idéntico ofrecimiento.


Anatole France

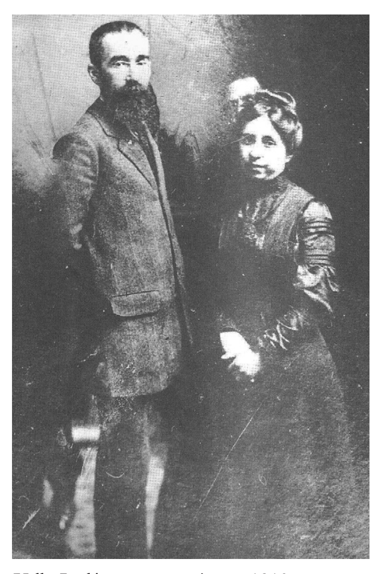
A esa cultura [sic] iría la conversación cuando el tren se internaba en tierras lusitanas: estábamos en Portugal. Valle-Inclán me dio la palabra: era mi tema favorito, quería que yo le hablara de cultura portuguesa... Yo dispenso la parte que me cabe en la palestra en gracia a mis lectores

Ribera y Rovira
Lisboa, 12 de abril de 1910
(*La Cataluña*, Barcelona, 30-IV-1910, p. 269-271).

[2]

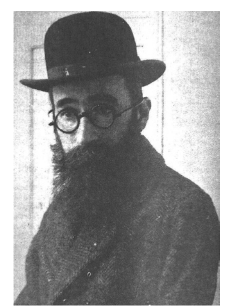
ESPAÑA EN AMÉRICA

Hoy he tenido una larga charla con Valle-Inclán. Este prócer de las letras, cada día más hondamente tradicionalista, más católico y más social, acaba de volver de América donde ha permanecido algunos meses. Sus observaciones sobre aquellas jóvenes repúblicas tienen excepcional interés y convendría que las conociera España y sobre todo el estado y sus gobiernos.


Valle-Inclán con su mujer en 1910

Él viene con la convicción de que es ahora cuando comienza a acentuarse la influencia de España sobre América. Cuatro siglos de dominación sólo han servido para desbrozar el camino a esa influencia porque con esa lentitud hace su camino la civilización de los pueblos.

Acusa poca perspicacia creer que los únicos ni los principales lazos entre naciones son los de un gobierno común, que las influencias recíprocas acaban o se atenúan grandemente cuando se rompen esos lazos y cada una, independiente, sigue sus rumbos políticos. Grecia pesó sobre Roma, pesa hoy todavía sobre Europa con los libros de sus filósofos y el rastro de luz de sus artistas. Roma ha continuado pesando sobre España siglos y siglos, aun después de retirados de aquí sus procónsules y sus pretores, saturando de su espíritu nuestros Códigos y haciendo que cada movimiento de nuestros labios la recuerden.


Valle en 1910, antes de viajar a Buenos Aires

Algo así pasa con España en América. Allí dejó sus huellas no un hombre sino una raza y la obra de un hombre puede ser efímera pero la de una raza es perdurable. Las huellas nuestras el tiempo, en vez de borrarlas, las acentúa más. Las regiones más hospitalarias, las vías de comunicación más fáciles, útiles y rápidas no son las sorprendidas [sic] por los nuevos estadistas o por los

modernos ingenieros sino las que siguió en su estancia de siglos la raza española. Las rectificaciones que la realidad obliga a hacer fuerzan a aquellas repúblicas a entrar en los cauces que nosotros abrimos hace un siglo. La equivocación de un individuo es fácil; la de todo un pueblo no lo es tanto. La lengua es un instrumento de dominación espiritual incomparable. Repiten nuestras palabras pero las palabras tienen un contenido espiritual que con ellas pasa a los cerebros y a las almas. Ese contenido, sustancia de la lengua, es el bloque que amarra aquellas tierras a España, más que la lengua misma.

Y ésta no muere en América; reverdecería y llevaría allí más pujante nuestra savia si nosotros nos preocupáramos algo más del inmenso porvenir que allí tenemos.

A América van italianos, rusos, de todas las naciones del globo, pero todos tienen que aprender el castellano porque es la lengua de la religión en el templo, del Derecho en los estrados, de la ley en el Parlamento y la Administración, del maestro en la escuela, de los negocios en la Bolsa, hasta de la vida en general en la prensa, en la familia y en la calle. La lengua evoca nuestro mundo espiritual y a las dos generaciones ya están americanizados que vale tanto como decir que ya están casi españolizados. La lengua es el molde en que se funden, y ese molde, quiérase o no, es la obra de nuestra raza, de España. Por la lengua podríamos acentuar prodigiosamente nuestra influencia en América y transmitirle toda nuestra civilizadora [sic], la ciencia, el arte, el derecho, la tradición, la vía misma de su desenvolvimiento industrial.

Doce hombres de talento y honradez, elegidos en nuestras facultades de ciencias, deberían vivir unos años en América y estudiar sólida, científicamente, la fauna y flora de aquellos países con vista a las explotaciones industriales. Los libros que escribieran les darían la ciencia hecha y seria a España, a la que deberían ese beneficio estupendo en cuya realización no podríamos tener competencia. Pero si no lo hacemos nosotros, lo hará Italia, Alemania o los Estados Unidos. Ya lo están planteando: ese problema lo podría resolver nuestra Junta de Pensiones enviando pensionados a América en vez de enviarlos a París, Munich o Sebastopol.

Otro medio podría ser una gran casa editorial que a precios baratísimos transportara y popularizara allí toda nuestra rica literatura clásica. Esto haría "lectores españoles" no sólo por la índole de su cultura y por el

prestigio secular con que se presentarían al lector americano, sino porque sien *primi sapientis* [sic], podrían hacerse y venderse en mejores condiciones económicas. Esta labor no puede hacerla ninguna de aquellas repúblicas y puede hacerla España fácilmente. Esta España más cerca de cualquiera de ellas que ellas entre sí. Para ir de Buenos Aires a Cuba hay que pasar casi por España porque hay que venir a Canarias. Canarias podría ser el depósito central de este inmenso comercio de libros. Es camino breve para todas las Repúblicas y por ellas nos comunicaríamos no sólo en España con ellas sino con ellas entre sí. Una facilidad para esta nueva penetración intelectual sería eliminar los abusos del librero en América. El editor español pone aquí un precio a sus libros pero el librero americano hace con él una multiplicación fantástica. *El origen de la novela* de Menéndez Pelayo, le costó en Buenos Aires 10 pesos. Pero este abuso puede terminar pronto. Este año se celebrará un congreso pan-americano y en él se intenta acordar con carácter obligatorio y sanciones penales que el libro español tenga allí el mismo precio que aquí, con los gastos de traslación.

Si él fuera gobierno no tendría inconveniente en dar primas a los editores españoles que mayores facilidades dieran a la difusión del libro español. El libro afianzaría allí nuestro idioma y con él nuestro pensamiento, nuestra influencia.

Severino Aznar
(*Diario de Galicia*, Santiago, 12-I-1911).



[3]

VARIAS CARTAS

Querido Joaquin: he leído el artículo del doctor Lafora sobre el cual me preguntas y no creo que debas preocuparte. Este doctor parece que es un eminente alienista, pero nunca ha mostrado ser un zahorí en achaque de trucos y tahurerías [sic]. Su opinión en este punto carece de toda autoridad. Hablar de lo que no se ha visto y suponernos tontos a los que hemos tenido plena comprobación, acusa más ligereza que sentido científico.

Es siempre tu amigo, Valle-Inclán.

(*El sol*, Madrid, 19-II-1926, p.1).

VALLE-INCLÁN RESPONDE A UNA ALUSIÓN. ¿MIRÓ ARGAMASILLA POR UNA RENDIJA?

El doctor don Gonzalo R. Lafora que está publicando en nuestro colega *El sol* unos artículos sobre el vidente señor Argamasilla, hoy alude a don Ramón del Valle-Inclán, que ha contradicho algunas de sus apreciaciones. "Por lo visto" -dice el señor Lafora- "el señor Valle-Inclán cree que somos tontos los que al ver a un hábil prestidigitador japonés pescar un pez vivo entre el auditorio, o convertir unos huevos en polluelos bajo un sombrero, o hacer cualquier otra habilidad ilusionista, no averiguamos el truco empleado". El ilustre escritor, con quien hemos hablado esta mañana, responde:

–No. Yo no creo que sean tontos los que no averiguan el truco de un juego de manos. Los tontos son los que, sin haber visto una experiencia, se empeñan en explicarla...

–¿No cree usted que la explicación del señor Lafora sea aceptable?

–No. El señor Lafora está diciendo una porción de puerilidades... Hoy, por ejemplo, exhibe con aire triunfal la carta de un señor que dice que ha presenciado la experiencia y cuenta, con tono escéptico, que Argamasilla

vio una línea de color violeta en un objeto colocado en el fondo de la caja. Pues bien, este hecho destruye esa *teoría de la rendija* defendida por el señor Lafora. Si Argamasilla hubiera mirado por una rendija, aunque ésta fuera muy amplia, un objeto de color violeta en una caja que estaba, según cuentan, plenamente iluminada por el sol, el objeto le habría parecido negro... Eso lo sabe cualquier pintor. Es muy extraño que un doctor no lo sepa.

(“Valle-Inclán responde a una alusión”,
Heraldo de Madrid, Madrid,
25-II-1926, p. 1).



[4]

UN PLEITO LITERARIO. VALLE-INCLÁN, EDUARDO MARQUINA Y EL “TEATRO DEL CÁNTARO ROTO”

Una posible representación de *Luces de bohemia* y una votación en el Círculo de Bellas Artes.



Cartel del Círculo de Bellas Artes

Bien conocida es la frase de aquella modista francesa que decía que en cada moda no hay sino un retorno a los patrones antiguos. Esto ocurre a veces con la actualidad. Paradójicamente la actualidad suele vestirse con trapos viejos.

He aquí, por ejemplo, a don Ramón del Valle-Inclán en quien encuentra visos actuales cierta añeja actitud de protesta contra la directiva del Círculo de Bellas Artes.

–Parece ser -nos ha dicho hoy el ilustre autor de las *Sonatas*- que en Bellas Artes va a procederse a la renovación de la junta directiva.

Dicho esto don Ramón enmudece, pensativo. Un minuto se acaricia con su mano única las barbas plateadas y largas: barbas que son de chivo, según el decir ya clásico... Estaba escribiendo don Ramón. Tiene sobre la mesa una larga pipa oriental y un montoncito de cuartillas escritas con lápiz. Junto a las cuartillas hay un libro en francés. Y en la estancia -silenciosa, clara- se respira un aire suave de paz.

–En realidad -continúa don Ramón- yo no sé a punto cierto de qué se trata... Llevo más de un mes sin salir de casa... he estado enfermo... Pero parece que ahora va a haber, en efecto, renovación de junta en el Círculo...

Mañana, de cinco a diez de la noche, hay votación. Proponen a Eduardo Marquina para el puesto de vicepresidente primero.

Valle no puede reprimir una sonrisa y dice:

–¡A ver si ahora puedo renaudar las representaciones del Cántaro Roto. Llevo escritas varias cartas al Círculo y todavía no he tenido contestación.

–Pero ¿qué le pasó a usted con el Círculo?

–Que estaban empeñados en hacer un contrato en contra de las normas al uso. Yo llevé al Círculo mi compañía del Cántaro Roto. Simbólico era el nombre porque de sobra adivinaba lo que iba a sucederme con el tal cántaro, hermano de aquel otro de la lechera ilusionada... Todo se vino abajo en tres funciones. Es costumbre en los teatros que de cada obra estrenada se den tres representaciones cuando menos. Pues bien: yo terminé con el Círculo porque no querían que se dieran esas representaciones a una obra de Anatole France que teníamos en ensayo. No me dejaban pasar de una sola representación.

Valle calla otra vez... Esta silenciosa actitud de hombre que piensa es acaso su actitud habitual: la mano única en la barba de seda, la larga pipa en los labios, la mirada lejana y como perdida... Pero a una pregunta del gacetillero torna pronto a hablar:

–Yo le dije al Círculo que no tenía inconveniente en esa única representación, siempre que no asumiera yo su responsabilidad. Y aún estoy esperando la respuesta. Pero, en fin, estas son cosas pasadas. Hablemos del presente. Yo creo que ahora, si Eduardo Marquina forma parte de la nueva junta directiva, podrán intentarse de nuevo las representaciones del Cántaro Roto... Vamos a ver si lo consigo...

–Y en caso de soldarse los pedazos del Cántaro Roto ¿qué propósitos tiene usted?

–Los mismos de antes. Quiero dar ante todo la farsa de Anatole France y la *Cándida* de Bernard Shaw. Y muchas cosas más...

–¿Algún estreno?

Una sonrisa en los labios finos de Valle.



Retrato de Bernard Shaw en 1925

Y esta contestación:

–Posiblemente... Acaso mi *Luces de bohemia*, si es que encuentro un actor que pueda encarnar el papel de Máximo Estrella...

En efecto, mañana habrá votación en el Círculo de Bellas Artes. No está equivocado el autor de *La marquesa Eulalia* [sic]. Entre los socios, de mano en mano, corre ahora por el Círculo uan candidatura con probabilidades de triunfo [...]

Eduardo Marquina está sentado ante su mesa de trabajo que ilumina la tranquila claridad de una lámpara hogareña. En los cristales del balcón cantan los tamborcillos de la lluvia.

–Yo no estoy enterado de nada que se refiera al Círculo de Bellas Artes -dice Marquina en respuesta a una pregunta del gacetillero- Sólo sé que hace algunos días Miguelito Ródenas, tan buen amigo mío, me habló en el Fontalba durante la representación de *La ermita*. Sobre poco más o menos me dijo que había sido incluido mi nombre en una candidatura para la nueva directiva del Círculo.



García Lorca con Lola Membrives y Eduardo Marquina

–¿Y si triunfa esa candidatura, está usted dispuesto a apoyar los intereses de Valle-Inclán?

Se apresura a responder nuestro primer poeta civil:

–Con toda el alma. Claro que yo no soy nadie para apoyar a Valle-Inclán que está tan por encima de todos nosotros. Pero mis fervores le seguirán siempre.

Marquina pone en orden las cuartillas que hay sobre la mesa... Luego se quita los lentes... Al cabo sigue hablándole al gacetillero:

–Pero todo lo que diga ahora es prematuro. Todavía no sé si voy o no a formar parte de la directiva del Círculo. Si en efecto me eligiesen, habría de explorar el criterio de mis compañeros de Junta... Entonces vería si habría de proponerles o no el retorno al teatro de la compañía de Valle-Inclán. Y si no aceptasen mi propuesta, yo resolvería, yo decidiría...

J. L. S

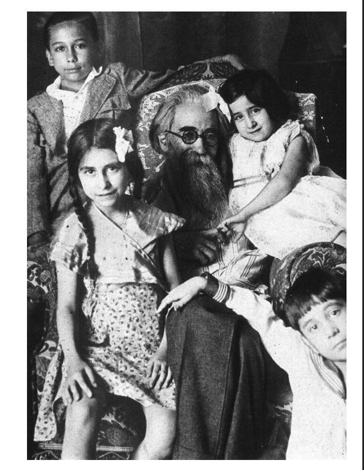
(*Informaciones*, Madrid, 22-II-1927, p. 3).

[5]

LOS GRANDES HOMBRES A TRAVÉS DE SUS HIJOS
Una hora con Carlos Luis del Valle-Inclán

Palabras preliminares.

En una esquina de la solemne estancia Carlos Luis y yo vamos desmenuzando un diálogo sobrio y lleno de acertadas apreciaciones por su parte. Él espera mis preguntas para responder en un lenguaje amplio y alegre, con un tono de honradez espiritual que demuestra la deliciosa herencia de sus padres. Mi propósito es repasar la obra de "este gran don Ramón" a través del filtro de su hijo. Por ausencia del autor de *Jardín umbrío* su señora accedió a mi ruego de realizar esta charla. Mi agradecimiento a su bondad.





Carlos del Valle-Inclán el hijo mayor de Valle y sus hermanos

Ahora el pequeño y yo, frente a frente en la quietud conventual de la habitación.

–¿Cuántos años tienes?

–Diez, pero voy a cumplir once. ¡Ponga usted once mejor!

–¿Qué vas a estudiar después del bachillerato?

–Quiero ser médico.



Este punto de afinidad conmigo me alegra. Pero de todas maneras me extraña que se aparte de la profesión de su padre.

–¿Y escritor no?

–No me gusta. Me resulta un poco pesada la literatura. En general no leo novelas.

–¿Y el teatro?

–Teatro clásico sí me gusta. Pero en la actualidad me parece que no se hacen buenas comedias...

El juicio del pequeño ha sido expresado con tal valentía que da idea

de que lo ha concebido después de leer con detenimiento muchas obras teatrales.

–¿De la labor de tu padre?

–Sobre todo las *Comedias bárbaras* y los *Esperpentos*. *Aromas de leyenda* y *Jardín Umbrío* me gustan mucho también por el aspecto silencioso y suave de la prosa.

–¡*Aromas de leyenda* es verso!

–Pero me gusta. Yo he leído muchos romances y libros de Quevedo. Papá me enseñó una manera gráfica de medir los versos, poniendo un papel transparente sobre ellos. De esa manera resultó que Rubén Darío es el mejor poeta de mucho tiempo a esta parte.

–¿Te gustaría verte representado en alguno de los personajes que ha creado tu papá?

–No me agradaría, porque no se iba a enterar nadie más que yo...

–¿Tú no has hecho nunca literatura?

–Algunas veces, en el colegio. He escrito sobre Velázquez y Goya. Los temas de pintura me interesan mucho. De Velázquez creo que es un gran dibujante; pero aunque dicen que es pintor realista, yo creo que no. Depura tanto el lienzo que lo aparta de la realidad. Su Felipe IV tiene unas piernas que parecen de ciervo. Y de Goya creo que se siente superior a los personajes que pinta. Por ejemplo, en el cuadro de Carlos IV y su familia, se cree más que el mismo rey.

–¿Qué escuela prefieres?

–La italiana sobre todas. Me parece la más florida.

Después de una pausa volvemos al objeto de la charla.

–¿Escribe mucho don Ramón?

–Mi papá para escribir necesita reposo y mucho silencio. A mí me ha dicho muchas veces que cuando trabaja mejor es durante las horas que estamos en el colegio. Cuando era más joven se estaba escribiendo hasta las tres de la mañana, pero ahora se levanta temprano.

Felipe IV por Velázquez

–¿Tarda mucho en preparar un libro?

–¡Quiá! Escribe muy deprisa. Su comedia bárbara *Romance de lobos* la hizo en veinte días justos y tiene 268 páginas. Tiene la costumbre de escribir con lápiz y hace una letra que únicamente mamá la entiende.

–En la actualidad ¿se pasa toda la mañana escribiendo?

–No. A eso de las doce se acerca a la feria de libros y allí compra volúmenes como este.

Carlos Luis me enseña una guía de Madrid que ha comprado su padre, perteneciente a 1800, y otros tomos antiguos, algunos con una encuadernación lujosa.

–¿Está preparando ahora algún libro?

–Sí. Uno que se titula *Baza de espadas* y habla del destronamiento de Isabel II.

–¿Le preocupa mucho a tu padre la preparación de un libro?

–Rara vez. Únicamente, como yo estoy encargado de la biblioteca, me pide algunos libros de consulta relacionados con lo que está haciendo.

–¿Conoces alguna anécdota de la vida de tu padre?

–Papá ha nacido en Villanueva de Arosa, un pueblecito de la ría gallega. Después ha vivido ocho años en el pazo de la Merced, próximo a la Puebla del Caramiñal, donde yo nací. Pues bien: los vecinos de la aldea nos tenían un respeto extraño. Y llegaron a decir que mi papá subía por las noches al cielo para hablar con los astros mientras ellos dormían.



Vilanova de Arosa en 1930

Verdaderamente es enorme la superstición de aquella gente que, llevados de su fe ciega en apariciones y embrujamientos, llegaron a atribuir virtudes de fantasma al magnífico autor de las *Sonatas*. Carlos Luis y yo seguimos un rato hablando de la hermosa vegetación del prado gallego y de

la deliciosa escenografía de aquellas tierras que tantas historias de santos, de duendes y de ánimas en pena han inspirado al autor de *Voces de gesta*.

–Mi papá -continúa el pequeño- quería vivir allí, apartado del pueblo, por la quietud y la soledad que nos rodeaba.

–¿Y de viajes?

–Hemos hecho muchos juntos por Galicia. Y la ciudad que más me ha gustado de toda la región ha sido Santiago de Compostela.



Fotografía de Santiago de Compostela en 1883

–¿Qué deporte prefiere tu papá?

–El frontón

–¿Y tú?

–El fútbol.

–¿No vais nunca a los toros?

–Algunas veces. De los matadores de hoy el que más me gusta es Cagancho...

–¡...!

–Se parece mucho a mí que lo mismo estoy en el colegio para sobresaliente como para suspenso.

El reloj se ha aprovechado de que no lo mirábamos y pisó a fondo su acelerador. Son las dos de la tarde en casa de don Ramón María del Valle-Inclán. La elocuencia de unas copas y un mantel blanco me invitan a que

rompa la conversación feliz con el hijo del delicioso escritor. Y formulo la última pregunta.

–¿Qué virtudes o defectos te parece a ti que heredas de tus padres?

–De papá, la violencia momentánea que después de unas horas se convierte en calma. De mamá heredo la cara.

Julio Angulo
(*Heraldo de Madrid*, Madrid, 12-VI-1929, p. 7).



[6]

INTERESANTES MANIFESTACIONES DE DON RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

Los conflictos estudiantiles. Las responsabilidades del 98 y las de ahora, y el pleito de la escuela Ostolaza.

Ya comunicamos ayer que había llegado a san Sebastián, procedente de Madrid, el ilustre escritor don Ramón María del Valle-Inclán, quien mañana emprenderá el viaje a Elizondo donde se propone pasar una temporada de reposo. Esta tarde ha estado en Zumaya, posando ante el pintor Ignacio Zuloaga que prepara un cuadro titulado "Mis amigos", en el que, entre otros, aparecen Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Marañón y Belmonte.



"Mis Amigos" por Ignacio Zuloaga

Un periodista ha visitado al autor de las *Sonatas*, quien le ha manifestado que todavía se encuentra convaleciente. Interrogado acerca de los conflictos estudiantiles ha dicho:

–El movimiento estudiantil tiene enorme trascendencia. Se trata de ventilar en España, no una cuestión de régimen ni de política, sino de ética, y la juventud escolar, que ha dado muestras de tener una sensibilidad superior a las generaciones anteriores, ofrece la esperanza de una España mejor, porque los pueblos no son grandes por sus progresos materiales, sino por su significación espiritual.

–¿Y no hay peligro -le preguntó su interlocutor- de que ese movimiento se malogre por falta de dirección?

–No, rotundamente. Al frente de esa juventud va lo mejor del profesorado y eso es una garantía. En ella está, entre otros, Sánchez Román, que es, sin duda, uno de los hombres con más sentido jurídico de España. Ahora no ocurre como nos ocurrió a nosotros, los del 98. Entonces las responsabilidades eran más graves, porque lo de Annual, ni robos, ni estafas, tienen la importancia, por mucha que tengan, de la pérdida del imperio colonial. Pero, entonces, a los responsabilistas no nos acompañaba

la opinión. Hoy, sí. España ha progresado y su juventud escolar ofrece la perspectiva halagadora de un mañana venturoso. Entonces, los que clamábamos, nos veíamos bloqueados por el Poder y por el pueblo. Pero se han cambiado las tornas.

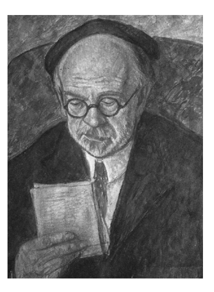
Al aludir a la inconsecuencia de algunos hombres del 98, don Ramón ha fustigado duramente a Azorín y al resaltar la mayor importancia de las responsabilidades de entonces en relación con las de ahora, recuerda el asesinato de Rizal.

Finalmente ha hablado, entre otras cosas, de la intervención de Baroja en el pleito sobre las escuelas Ostolaza, y ha dicho:

–Me gusta, me gusta. Ha estado muy bien. Ese obispo tiene cerrazón de seminario.



Sanchez Román



Pío Baroja

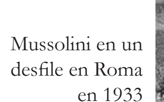
(*El liberal*, Bilbao, 22-X-1930, p. 6).



[7]

UN JUICIO DE VALLE-INCLÁN ACERCA DE MUSSOLINI

He aquí las palabras que ayer pronunció don Ramón del Valle-Inclán, director de la Escuela [sic] de Bellas Artes en Roma, al presentarse en el instituto Nebrija (Colegio de Nuestra Señora del recuerdo, de Chamartín) para saludar a los opositores que hacen ejercicios preparatorios a cátedras de literatura en la segunda enseñanza:





Mussolini en un desfile en Roma en 1933



La Vía Imper de Roma en 1930

"Vengo de Roma y quisiera ofreceros un motivo político-literario para vuestros estudios. Allí, mejor que en parte alguna, se aprecia el sentido universal, católico, de Roma frente al sentido local y meteco de Berlín. Mussolini ha destrozado [sic] la Vía Imper y en ella ha colocado cuatro estatuas: las de Julio César, Octavio Augusto, Trajano y Nerva, para dar idea, con los últimos, de que Roma no tuvo fronteras.

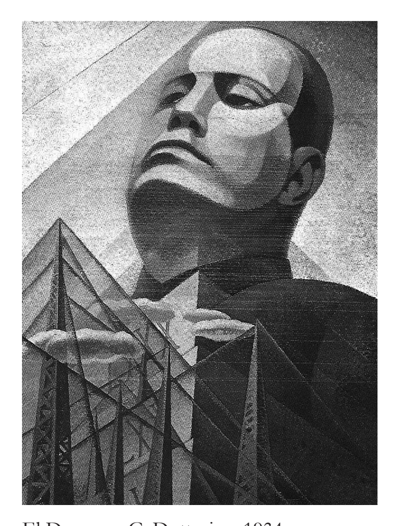
Este sentido de que Roma es la vía del mundo es ya un axioma. En el camino de Roma a Nápoles está Capua, y a cincuenta kilómetros de Roma, Ostia Antigua. Mussolini ha ordenado excavar en Ostia Antigua, no por su valor arqueológico, sino porque allí se decidió la suerte de Europa cuando del puerto salieron las naves de Escipión con rumbo a Cartago. Al otro lado, en el camino de Roma a Nápoles, en la tierra firme estaba Aníbal. El romano le entretuvo allí mientras abría la vía marítima y se lanzaba a navegar, cosa que vale tanto como la vida misma. Este sentido universal de Roma la convirtió en la sede del mundo. Puede volver a serlo en los Estados Unidos de Europa. Esa es la ambición de Musolinni".

El señor Valle-Inclán fue ovacionado.

Por lo que se ve vuelve bastante influido por el fascismo italiano y mucho nos tememos que le dure muy poco la dirección de la Escuela de Bellas Artes de Roma.

Pero si así alaba, y así es aplaudido por alabar al fundador y jefe del fascismo, ¿cómo es que los juzgados procesan por "coaliciones ilegales" a los que suponen afiliados al fascismo? Aten ustedes esas dos moscas por el rabo.

El siglo futuro (Madrid, 4-VIII-1933); también en la misma fecha en los diarios madrileños *ABC* (p. 27) y *La época*; una reseña ligeramente distinta, y sin tomarse en serio las palabras de Valle-Inclán en "Imaginación", *El sol* (Madrid, 5-VIII-1933, p.1).



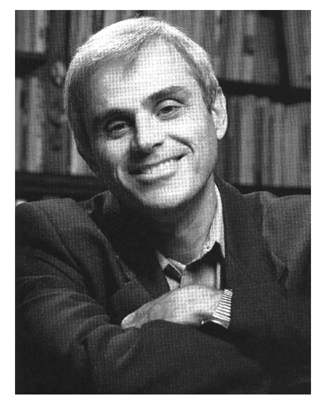
El Duce por G. Dottori en 1934





A obra de Valle-Inclán como fonte de inspiración musical. Papeletas para un catálogo de compositores. IV

Fernando López-Acuña López



Matteo D'Amico

Un compositor, Matteo D'Amico, e a súa ópera Patto di sangue. Commedia nera in due parti, con libreto en italiano de Sandro Cappelletto** baseado nos textos valle-inclanianos do "melodrama para marionetas" La rosa de papel e do "auto para siluetas" Ligazón vai ser o obxecto deste traballo, que é continuación dos xa publicados nesta revista nos números 12 (pp. 44-49), 14 (pp. 60-111) e 17 (pp. 17-41).*

Aínda que é a ópera de cámara Patto di sangue o eixo deste artigo, darase aquí noticia do importante papel que tivo a nai do compositor, María Luisa Aguirre D'Amico, na reivindicación e difusión do teatro de Valle-Inclán en Italia a partir de finais da década de sesenta do século pasado. Tratarase tamén das concomitancias destas dúas obras de teatro co "teatro de ópera", así como doutras referencias á música que nelas figuran.

D'Amico, Matteo
Roma, 27-VI-1955

Académico das prestixiosas Accademia Nazionale di Santa Cecilia de Roma (25-VI-2006) e da Accademia Filarmonica Romana, institución de que foi director artístico entre 1987 e o 2000, ano en que vai desenvolver, ata o 2002, o mesmo posto no Teatro Comunale de Bolog-

* Unha información exhaustiva sobre o compositor e a súa obra pódese ver na páxina web oficial do autor: htpp://www.matteodamico.it/. Ademais do seu currículo, catálogo e estudos sobre a súa obra, pódense escoitar dous fragmentos de Patto di sangue: un da escena VII de La rasa di carte (La rosa de papel) e outro correspondente ás escenas VII e VIII de Patto di sangue (Ligazón), así como fragmentos da ópera Le Malentendu, de Albert Camus.

** Nace en Venecia en 1952. Escritor, dramaturgo e historiador musical, é autor de numerosos textos teatrais e de libretos musicais, colaborando con importantes compositores italianos, como Claudio Ambrosini, Azio Gorghi, Luca Lombardi, Ennio Morricone, Mechelangelo Lupone, Francesco Pennisi, Riccardo Piacentini etc., así como con Matteo D'Amico, con quen traballou en diversas ocasións. Accademico dell'Accademia Filarmonica di Roma, é licenciado en Filosofía e estudou harmonía e composición con Roberto W. Maan. Exerce o xornalismo e é crítico musical de La Stampa e de Le Monde. Profesor contratado da Universidade Ca' Foscari de Venecia desde o ano 2000, as súas principais publicacións pódense consultar na páxina web www.rivegaucheconcerti.org/Schedone/Biografia/Sandro/Cappelletto.htm.

na, Matteo D'Amico é tamén titular da cátedra de composición no Conservatorio Santa Cecilia de Roma.

Iniciou os estudos de composición baixo o maxisterio de Barbara Giuranna, continuándoos no Conservatorio de Santa Cecilia cos maestros Luigi Andrea Gigante, Guido Turchi e Irma Ravinale e diplomándose en composición e música coral. De 1981 a 1983 foi alumno de Franco Donatoni en Siena e en Roma, sendo acredor do diploma de mérito da Accademia Chigiana e do diploma de perfeccionamento da Accademia di Santa Cecilia. En 1984 obtén a licenciatura en Letras.



Figurines de Carla Teti para Patto di Sangue

Polo feito de ser educado nun ambiente musical, como o romano, e ser fortemente influído pola figura e a obra de Goffredo Petrassi, despois de pasar pola experiencia da escola donatoniana, D'Amico, desde os seus inicios, prestou unha gran atención aos aspectos racionais e discursivos da procura compositiva, condensándoos nunha escritura áxil, moi viva e rica de contrastes rítmicos e tímbricos[1].

Autor dunha obra considerable, xa que ultrapasa o centenar de títulos, na súa produción (editada fundamentalmente pola Casa Ricordi) están presentes practicamente todos os xéneros musicais. Asemade, é compositor obrigado no repertorio de música contemporánea en Italia, de modo que o seu salto internacional se produciu no ano 1985, cando gaña o primeiro premio de composición "Martín Códax", de Vigo. Anos máis tarde, e despois de numerosos premios nacionais e internacionais, vai alcanzar en 1988, coa composición L'Azur (soprano e sete instrumentos, texto de Stéphane Mallarmé), o premio absoluto no "Music Today Contest '89" de Tokio; esta é unha obra, con gran éxito en Roma, Torino, Praga e Atenas, que marca un novo período na súa produción, centrada, especialmente a partir de 1990,

1 Vid. "Biografia", en Matteo D'Amico. *Catalogo delle opere*, Roma, DigitalPrint Cromografica, [2009], p. 9. Unha análise das características da música de Matteo D'Amico e do seu modo de entender a composición pódese ver en Alessandro Mastropietro: "Matteo D'Amico: La lógica della libertà", publicado na páxina web do autor, así como nas pp. 27-35 do citado *Catalogo.*

nas relacións existentes entre a música, a poesía, o teatro e a danza.

Matteo D'Amico, como a maioría da súa xeración, rompe coa conflitiva relación queos mestres da vangarda da posguerra mantiveran coa ópera, o que lles permitiu achegarse ao seu mundo máis serenamente, mercé ao cambio de clima xeral, onde a necesidade de aproximar a música ás outras artes da palabra e da escena se fixo sentir dun modo importante, aínda que a custa de renunciar, moitas veces, a "algo" desde o punto de vista da máis pura especulación musical. Desde esta prespectiva D'Amico vai afrontar a súa produción operística:

> De questo approccio e da questo clima è partita, quasi venti anni fa, la mia personale "voglia di opera", con un lavoro nato da un testo di chiara origine teatrale: Gli spiriti dell'aria, per il Cantiere di Montepulciano del 1990, libretto di Mauro Conti tratto da un delizioso vaudeville di Eduardo Scarpetta. Dopo altre cinque esperienze operistiche nate invece su libretti originali o da testi di matrice letteraria, in questi ultimi anni ho concentrato nuovamente la mia attenzione sul teatro drammatico e sulla possibilità di attingere al suo repertorio per la ricerca di nuovi soggetti da trasformare in opera. La scelta è caduta su due tra le voci più personali del teatro europeo del ventesimo secolo, Albert Camus e Ramón del Valle-Inclán.[2]

Figura destacada internacionalmente no campo da composición, Matteo D'Amico é invitado a participar, no ano 2009, na septuaxésima segunda edición do Maggio Musicale Fiorentino –o festival máis antigo e prestixioso de Europa, xunto cos de Bayreuth e Salzburgo–, ocasión para a que escribe a ópera Patto de sangue (Opera nera in due parti), sobre un libreto en italiano de Sandro Cappelleto, baseado en dous textos dramáticos de Valle-Inclán, La rosa de papel e Ligazón, incluídos no seu Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte; na ópera, baixo o título común de Patto di sangue (equivalente semántico, neste caso, de Ligazón), conservan a súa unidade e a súa independencia, vencellándose por un nexo musical que non é outro que a introdución da segunda parte. A redución de orzamento do goberno italiano ao Maggio Musicale Fiorentino, que conlevou a supresión de dúas óperas programadas, puido ter influído tamén na realización da ópera D'Amico, onde se eliminan personaxes secundarias como 'La Comadre', 'Ludovica la Mesonera' ou 'Una Vieja' de La rosa de papel (La rosa di carta).

Coñecedor profundo da figura e da obra de Valle-Inclán a través da súa obra literaria, das representacións es-

2 Cf. Matteo D'Amico, "Un teatro all'opera", en *Patto di sangue (I programmi di sala).* 72 Magio Musicale Fiorentino, Giunti, 2009, p. 58.

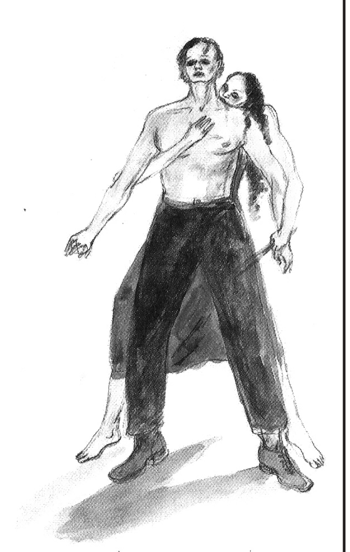
cénicas e do ambiente valle-inclanesco que se respira na súa casa, D'Amico acha no escritor galiciano a "materia" perfecta para un libreto operístico:

> Non ho invece mai avuto un'esperienza diretta di lavoro scenico su un testo di Ramón del Valle-Inclán, autore che però mi è sempre stato familiare per ragioni di formazione personale, essendo cresciuto in una casa dove il teatro spagnolo moderno era pane quotidiano. Mia madre, Maria Luisa Aguirre
>
> D'Amico, si è dedicata infatti anima e corpo alla sua diffusione in Italia, traducendo un ingente numero di opere di autori quali Sastre, Buero-Vallejo, Unamuno e naturalmente, Valle-Inclán, che deve a questa instancabile attività le sue prime pubblicazioni e rappresentazioni nel nostro paese (degne di menzione soprattutto le produzioni che ci fecero conoscere i due capolavori del drammaturgo galiziano, Luci di Bohème e Divinas palabras). Ho convissuto quindi fin da ragazzo con la figura problematica di Valle-Inclán, con il fascino del suo particolare linguaggio, frutto di un intenso e personalissimo processo di elaborazione della lingua reale, filtrata e trasformata in autentica poesia; e con la sua fantasia, così originale, imprevedibile, ricca di immagini visionarie, intrise di carnalità e insieme di sacralità. In questo contesto si colloca l'avvenimento che è all'origine della mia decisione di mettere in musica due dei cinque piccoli drammi che compongono il Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte, e cioè la sua rappresentazione, quasi integrale, a Roma, al Teatro Valle, circa dieci anni fa, ad opera del Teatro de la Abadia di Madrid, per la regia di José Luis Gómez.
>
> Due ore filate di spettacolo in lingua originale, che riunivano senza intervallo le due "rappresentazioni per ombre" Patto di sangue e Sacrilegio e i due "melodrammi per marionette" La testa del Battista e La rosa di carta. Un unico, splendido arco poetico e teatrale dove si agita, preda di passioni e sentimenti dalle tinte forti, una umanità di diseredati –popolani, prostitute, comari, religiose, assassini- senza tempo e senza luogo, eppure così tipicamente spagnola.
>
> È l'umanità degli esperpentos, un vero e proprio genere letterario e teaale inventato da Valle-Inclán, che in italiano potrebbe tradursi con la parola grottesco e che Alfonso Sastre, uno dei maggiori drammaturghi spagnoli del dopoguerra, ha così ben definito: "una mistura infernale di miseria scialacquatrice, salude sfacciata, saggezza allucinata e lucida pazzia. Questa mistura, ottenuta in modo giocondo, sarebbe l'esperpento".[3]

****

María Luisa Aguirre D'Amico (Roma, 1925 – Roma, 2008), neta de

3 Ibid., nota 3, pp. 58-59.


Boceto para Patto di Sangue

Luigi Pirandello,[4] e segunda filla de Lietta Pirandello e do agregado militar chileno en Roma, Manuel Aguirre, vai realizar a partir dos anos 60 do século XX unha importante actividade tradutora ao italiano do teatro contemporáneo español e traballará co obxectivo de conseguir a súa representación escénica, prestando una atención especial á obra de Valle-Inclán. O seu interese polo teatro español contemporáneo deriva do coñecemento da lingua –a súa xuventude vaina pasar entre Italia e Chile– e a paixón familiar polas artes escénicas. Neta de Luigi Pirandello, casou con Alessandro d'Amico (Roma, 1925 – Roma, 2010) –estudoso e historiador do teatro–, fillo de Silvio d'Amico (Roma, 1887-Roma, 1955), o crítico e historiador italiano de maior prestixio do século XX, autor dunha obra historiográfica teatral, xornalística e de creación e fundador da Accademia d'Arte Drammatica de Roma –hoxe Accademia Nazzionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico"–, ao tempo que iniciador e director da Enciclopedia dello spettacolo, en que traballarán os seus fillos Alessandro, Fedele (Roma, 1912 –Roma, 1990) -importante musicólogo casado coa guionista Suso Cecchi D'Amico (Roma, 1914 – Roma, 2010)- e a propia María Luisa, que se ocupará da danza.

O interese de Aguirre D'Amico por publicar a obra de Valle-Inclán e re-

4 Na biblioteca de Luigi Pirandello, catalogada por Dina Saponaro e Lucia Tosello baixo a supervisión de Allessandro D'Amico, atópase a edición de *La novella dei lupe: commedia barbara in tre giornate* (Milano, Piantanida Valcarenghi, 1923), volume que aparece dedicado ao dramaturgo por Alessandro De Stefani, o seu tradutor.

presentar o seu teatro, aparece documentado en xuño de 1968:

> La escritora María Luisa Aguirre d'Amico ha realizado una versión al italiano de la comedia de Ramón del Valle-Inclán "Luces de Bohemia". Según contrato firmado por dicha escritora y el hijo del genial autor, don Carlos, la obra se estrenará en Italia antes de cumplirse el año de la firma de dicho documento, del que tomó nota el secretario general de la Sociedad de Autores Españoles.[5]

> Paolo Gravi, director del Teatro del Piccolo, ha pedido a Maria Luisa Aguirre d'Amico su versión de "La rosa de papel" para representarla en la próxima temporada.
>
> La señora Aguirre d'Amico se propone también que se estrenen en Italia "Luces de Bohemia", "Divinas palabras", "Ligazón" y "La cabeza del Bautista", cuyos derechos de representación adquirió recientemente.[6]

> El director italiano Flaminio Bollini quiere montar la versión que de la obra de don Ramón del Valle-Inclán "Luces de Bohemia" ha realizado la señora María Luisa Aguirre D'Amico. El principal papel ha sido ofrecido a Renzo Ricci.[7]

> Carlos Valle Inclán y María Luisa Aguirre d'Amico han firmado un compromiso para que ésta traduzca y adapte al italiano la comedia bárbara "Luces de bohemia". Dicho compromiso está en la Sociedad de Autores, en Madrid, con fecha del 10 de diciembre pasado, pero el año de plazo para su estreno empezará a contarse desde el 7 de enero último.[8]

Descoñezo se a tradución Luci di boheme de Aguirre D'Amico se estreou no prazo estipulado. A súa tradución de Divine parole represéntase no Teatro di Roma –baixo a dirección de Franco Enriquez, con escenografía de Emanuele Luzzati, vestiario de Santuzza Calì, música de Duilio Del Prete e mais Raffaele Cecconi e movemento escénico de Susanna Egri– o día 31 de maio de 1974, no trixésimo sétimo Maggio Musicale Fiorentino, festival en que anos máis tarde se vai estrear a ópera de seu fillo, o compositor Matteo D'Amico, Patto di sangue, obxecto deste traballo e cuxo libreto está adaptado libremente do texto valle-inclaniano por Sandro Cappelletto a través da tradución das dúas obras publicadas no Polittico dell' avarizia, la lussuria e la morte pola escritora. O libreto está dedicado "a María Luisa Aguirre D'Amico".

En 1976, e dentro da programación da Bienalle di Venezia que nese ano dedica unha especial atención a España

5 Cf. ABC, Madrid, 15-6-1968, p. 125.

6 Cf. ABC, Madrid, 24-6-1969, p. 79.

7 Cf. ABC, Madrid, 26-3-1970, p. 53.

8 Cf. ABC, Madrid, 6-4-1971, p. 67.



Figurines de Carla Teti para Patto di Sangue

polo proceso político de transición á democracia, María Luisa Aguirre xunto con Luca Ronconi serán os encargados da selección de compañías teatrais (seis españolas e unha italiana) que participarán na mostra, complemento das conversas e debates que, baixo o título de Teatro y Sociedad en la España de hoy, presididas por Alfonso Sastre, se celebraron entre días 28 e 30 de xullo. A presenza de Valle-Inclán é notable: a compañía de Nuria Espert representa Divinas palabras baixo a dirección de Víctor García, e a Cooperativa Teatro Tre escenifica Luci di bohème, no Ex Cantieri Navali alla Giudecca, en tradución de Aguirre D'Amico, baixo a dirección de Mina Mezzadri, escenografía de Enrico Job, vestiario de Elena Mannini e música de Costanzo Gata. José Antonio Hormigón lerá a súa comunicación "La nueva crítica. Las puestas en escena de Valle-Inclán. Los estudios sobre Valle Inclán".

A Cooperativa Teatro di Sardegna, coa mesma direción, escenografía, vestiario e música, pero con distintos actores, repoñerá a obra o 28 de xaneiro de 1984 no teatro Ghione de Roma,[9] representación de que se fai eco o crítico teatral español Lorenzo López Sancho, que sinala a importante contribución de Aguirre D'Amigo ao coñecemento de Valle-Inclán en Italia:[10]

Ahora, además del sonado estreno

9 *Luci di bohème* represéntase nos meses de febreiro e marzo en diversas cidades: Toronto, Caserto, Lucca, Cagliari, Brescia, Bolonia etc.

10 Coral García Rodríguez en *Teatro español en Italia: Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo*, Sas*tre y Arrabal*, Firenze, Elinea Editrice, 2003, reconstrúe a vida escénica española en Italia entre os anos 1960-1996 a través das reseñas teatrais; no cap. 1, "Ramón del Valle-Inclán, el dramaturgo más innovador" pp. 11-22, pode encontrarse unha ampla referencia as representacións teatrais citadas neste artigo.

parisiense,[11] "Luces de Bohemia" es objeto de otro alarde en el teatro Ghirone, de Roma, donde ha sido montado por la Cooperativa Teatrale Sarda [sic], según la excelente traducción que del texto hizo en 1975 María Luisa Aguirre D'Amico y fue publicado por Einaudi en su "Collezione di teatro", junto a autores [...], e interpretado en el papel de Max Estrella por el famoso actor Raf Vallone, que con este trabajo volvía al teatro después de larga ausencia.

Vallone, un tiempo periodista, actor dramático y estrella del cine italiano, declaraba en víspera del estreno que la lectura del texto valleinclanesco fue "una verdadera bomba" para él. "Ha agarrado por el cuello –decía a finales del mes pasado- al héroe clásico y lo ha plantado ante el espejo cóncavo deformándolo." La idea es, como parece lógico, recibida, pero añade, más por su cuenta, que "este genio" anticipaba en 1920 a Brecht, al teatro realista y surrealista francés, al expresionista alemán, todo lo cual viene a ser cierto.

Si sólo tuviéramos que atenernos al estreno de París deberíamos admitir que se trata de un plausible trabajo de propaganda cultural española debido a la iniciativa de Lluis Pascual, ya que ese montaje estaba previsto antes de que hubiera sido nombrado para dirigir el Centro Dramático Nacional. Pero el montaje de Roma, y no por iniciativas



Figurines de Carla Teti para Patto di Sangue

oficiales, sino por una cooperativa regional, corrobora el alto valor que la atención de hoy mismo, más allá de nuestras fronteras, concede a la feroz capacidad esperpéntica de mostrar un mundo peculiarmente español, pero al mismo tiempo universal, del teatro de Valle Inclán.

"Luces de Bohemia", producida tan en clave española y matritense de época muy definida, ha necesitado medio siglo para alzarse a categoría de representación humana universal. Es de esperar que esta vez hasta los expertos más reticentes lo comprendan.[12]

Autora de obra de creación, estudos sobre Pirandello e tradutora de teatro contemporáneo español, ten preparado e publicado as seguintes obras de Valle-Inclán: Divine parole, traduzione di Maria Luisa Aguirre D'Amico, introduzione di Alessandro D'Amico, Torino, Einaudi, 1974 (Co-

11 Refírese á estrea de *Divinas Palabras*, dirixida por Lluís Pasqual o 13 de febreiro de 1984, no parisino Theâtre de l'Odeon.

12 Cf. López Sanco, Lorenzo,"Valle Inclán en París y en Roma", ABC, Madrid, 17-2-1984, p. 69.

llezione di teatro, 177); Luci di boheme, introduzione e traduzione di Maria Luisa Aguirre D'Amico, Torino, Einaudi, 1975 (Colezione di teatro, 195); La corte dei miràcoli, a cura di Maria Luisa Aguirre D'Amico, trad. di Maria Luisa Aguirre
D'Amico, Palermo, Sellerio, 1988; Patto di sangue. Rappresentazione per ombre, traduzione di Maria Luisa Aguirre D'Amico, Ariel, Quadrimestrale di Drammaturgia dell'Instituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Italiano Contemporaneo (Roma), vol. IV, nº 3, 1989, pp. 97-115; Polittico dell' avarizia, la lussuria e la morte. Luci di bohème, traduzione e cura di Maria Luisa Aguirre D'Amico, presentazione di Alfonso Sastre, Genova, Costa & Nolan, 1991 (Coll. L' Opera Drammatica, 31).

****

A convivencia que desde rapaz Matteo D'Amico mantén coa figura problemática de Valle-Inclán, coa fascinación que exerce a súa particular linguaxe, froito dun intenso e persoalísimo proceso de elaboración da lingua real, filtrada e transformada en auténtica poesía, e aquela súa fantasía, tan orixinal, imprevisible, rica de imaxes visionarias, cargada de sensualidade e ao mesmo tempo de sacralidade, será –como xa ficou referido– a orixe da decisión do compositor de poñer música a dúas das cinco pequenas obras que compoñen o Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte, traballo en que vai contar coa colaboración de Sandro Cappelleto, autor do libreto de Patto di sangue.

Commedia nera in due parti que, como fica explícito no mesmo título da ópera, o texto está "Liberamente tratto da due drammi di Ramón del Valle-Inclán".

A primeira parte La rosa di carta está baseada en La rosa de papel, obra que se dera a coñecer na revista La Novela Semanal (núm. 141, 22-3-1924), xunto con La cabeza del Bautista, baixo o subtítulo común de Novelas macabras.

A segunda parte, Ligazón –a ópera leva este título xenérico– faina en Ligazón, Auto para siluetas, publicada por primeira vez en La Novela Mundial (núm. 24, 26-8-1926); aínda que a obra non era totalmente descoñecida para parte da crítica e algúns afeccionados, pois xa subira o 8 de maio ao escenario do teatriño de El Mirlo Blanco que se facía en casa dos Baroja e fora representada os días 19 e 20 dese mesmo ano pola compañía de El cántaro roto poucos meses depois e cos mesmos actores no Círculo de Bellas Artes.

En 1927, baixo o título de Retablode la avaricia, la lujuria y la muerte[13], Valle-Inclán reunirá nun volume,

13 Para a xénese, escritura e estrea das obras que compoñen o *Retablo*, así como para o sentido xeral da obra, remito ao lector para o estudo de Jesús

o IV da súa Opera Omnia (Madrid, Imprenta Ribadeneyra), cinco pequenos dramas, algúns xa dados a coñecer en diversas publicacións: Ligazón, La rosa de papel, El embrujado. Tragedia de tierras del Salnés, La cabeza del Bautista e Sacrilegio. Esta edición, ordenada e revisada con coidado polo autor, nalgúns casos con pequenas modificacións, fixa o texto dun teatro que ten como nexo común a avaricia e a luxuria, vicios ou pecados capitais que conducen inexorablemente á morte. Coido importante resaltar que agora todas as "pezas" do Retablo levan un subtítulo aclaratorio, que vén ser unha didascalia inicial ao texto dramático: Ligazón e Sacrilegio son "autos para siluetas"; La rosa de papel e La cabeza del Bautista –na primeira edición "novelas macabras"–, pasarán agora a subtitularse "melodramas para marionetas":

> Los puntos comunes a los dos "autos para siluetas" y a los dos "melodramas para marionetas" se cifran en el título de la colección, Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte (1927): los graves pecados y las muertes violentas que resultan de ellos han de ser representados en escenarios teatrales, no por actores que tradicionalmente se presentan bajo la máscara de los personajes ni por marionetas o siluetas en sí, sino por actores que ante el auditorio han de moverse, hablar y gesticular como si fueran muñecos.[14]

Coñecidas as motivacións que levaron a Matteo D'Amico a elixir estas dúas obras para a realización de Patto di sangue, habería que engadir a da estrutura operística de moito do teatro de Valle-Inclán. O compositor José Luis Turina, autor da ópera de cámara Ligazón (1981-1982), inspirada tamén neste "auto para siluetas" –de que xa tratei na correspondente "papeleta" aparecida no número 17 desta revista–, dicía referíndose a súa obra:

> Ligazón carece de libreto propiamente dicho, si entendemos por tal un texto con el propósito de ser "puesto en ópera". El lenguaje de Valle-Inclán es tan encendidamente musical que cualquier intento de adaptación habría resultado sacrilegio. Por lo tanto, la ópera se base casi en su integridad en el texto de la pieza escénica, del que se han respetado –salvo algunas, muy pocas, supresiones- incluso las acotaciones cuya belleza literaria ha sido salvaguardada mediante su presencia en

Rubio Jiménez realizado na súa excelente edición crítica do *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (Espasa Calpe, Madrid, Clásicos Castellanos, 1996), por onde citarei os textos orixinais valleinclanescos neste artigo do seguinte xeito: LRP [La rosa de papel] / L [Ligazón]: páxina: liña.

14 Cf. Zahareas, Antonio N., "Los autos y melodramas de Valle-Inclán: textos dramáticos y representación", en *Valle-Inclán* (1898-1998): *Escenarios (Actas do Seminario Internacional. Universidade de Santiago de Compostela. Noviembre-diciembre, 1998)*, Santiago de Compostela, 2000, pp. 361-384.



Boceto para Patto di Sangue

la partitura.[15]

Un criterio semellante, aínda que non idéntico, é exposto polo musicólogo Daniele Camini ao estudar a ópera D'Amico:

> Ci sono dei soggetti che a causa del loro prestigio letterario devono essere trasposti in un'opera costi quel che costi, e altri che sembrano naturalmente portati alla resa melodrammatica. I primi spesso necessitano (si vedano Faust e i Promessi sposi) di uno sforzo di adattamento notevole. I secondi (come Le roi s'amuse-Rigoletto) sono belli che pronti per il librettista. La definizione "bel soggetto musicabile" (per usare le parole di Verdi) calza benissimo alle due parti del Retablo di Ramón del Valle-Inclán che compongono Patto di sangue.[16]

As concomitancias co teatro de ópera son evidentes nestas obras do Retablo. O afeizoado á ópera ve nos textos valle-inclanianos situacións coñecidas: o poder de sedución de Carmen –ópera de Bizet con libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy, baseada na novela homónima de Prosper Mérimée– e de 'La Mozuela' –de Ligazón– que leva á perda da vontade dos protagonistas masculinos das obras ('José' e 'El Afilador') e os conduce a un desenlace final tráxico; o asasinato de 'Carmen' e do 'Bulto de manta y retaco'; o incendio do cadaleito e mais da casa e a inmolación de 'Simeón Julepe' xunto ao cadáver de 'Floriana', 'La Encamada' de La rosa de papel, recorda o final do acto III, escena III, de Götterdämmerung (O ocaso dos deuses) de Wagner, onde Brünnhilde se guinda na á pía funeraria de Siegfried co seu cabalo Grane e ao incendio do Walhalla; o pranto e busca do testamento tras a morte de 'Buoso

15 Cf. López-Acuña López, Fernando "A obra de Valle-Inclán como fonte de inspiración musical. Papeletas para un catálogo de compositores III", en Cuadrante, Revista cultural da Asociación Amigos de Valle-Inclán, decembro 2008, nº 17, p. 35.

16 Cf. Carnini, Daniele, "Dal melodramma all'opera, dal polittico al dittico: una chiave per Patto di sangue", en *Patto di sangue (I programmi di sala)*. 72 Magio Musicale Fiorentino, Giunti, 2009, p. 70.

Donati' polos seus achegados (da ópera de Puccini Gianni Schicchi, libreto de Giavocchino Fornano, baseado nun episodio do trixésimo canto do Inferno da Divina Commedia de Dante Alighieri) lembra a axitación que se produce da busca do "burujo" de cartos que deixaba 'Floriana' en La rosa de papel; o final tráxico de 'Norma', a suma sacerdotisa da ópera de Bellini (libreto de Felice Romani, baseado na traxedia Norma de Louis Alexandre Soumet) que, por un acto de amor, tras a súa tardía reconciliación con Polion, vai morrer na fogueira xunto co seu amado recuperado, son só algúns exemplos do vínculo existente co gran teatro de ópera.

A estas sutís interrelacións hai que engadir a mención directa que se fai en La rosa de papel do nome dunha persoa, Traviata[17]: "¡No seas Traviata" [LRP: 199: 64] dille 'Julepe' a 'Floriana' nos inicios do melodrama ante o patetismo da moribunda. A referencia é inequívoca: estase a referir á ópera verdiana La Traviata, escrita sobre o libreto de Francesco Maria Piave, baseado en La dame aux camélias de Alexandre Dumas (fillo), novela editada en 1848 e adaptada escenicamente polo autor en 1851, aínda que non subirá aos escenarios, por motivos de censura, ata o 2 de febreiro dese ano no Théâtre du Vaudeville, en París. A ópera de Verdi será estreada o 6 de marzo de 1853 no Teatro La Fenice de Venecia.[18]

Dada a escasa e confusa información existente sobre o título da ópera, unha das grandes obras do xénero lírico que como di José Luis Téllez na súa edición do libreto e estudo da ópera

> Hoy, además de una casi insuperable prueba de fuego para cualquier soprano, La Traviata constituye quizá el más acabado paradigma de la ópera romántica y, junto con Rigoletto y Trovatore, también la más popular de las óperas verdianas: "no me seas traviata [sic]", dice Simeón Julepe, borrachín y desdeñoso, a su esposa encamada, quejosa y agonizante, en el comienzo de la valleinclanesca Rosa de papel. Que semejante título introducido sea –o pueda verosímilmente llegar a ser– un término de uso proletario es lo que mide la extraordinaria envergadura de su inscripción en el imaginario colectivo".[19]

17 Isto é, 'a descarreirada'. En España, durante o século XIX, o título do libreto de *La Traviata*, editado como folleto para o seguimento da representación operística –co texto escrito en castelán ou en edición bilingüe– aparece ademais cos de *La extraviada* (A Coruña, Imprenta de Domingo Puga, 1857; Barcelona, Tomás Garchs, 1859, texto en italiano e castelán), ou o de *La descarriada* (*La Traviata: La descarriada*, Barcelona, Juan Oliveres, 1855). José Luis Téllez e Jesús Rubio Jiménez indican ademais o de *La desencaminada*. A ópera anunciouse nalgunhas ocasións como *Violetta, La Traviata*.

18 En 1852 editouse unha adaptación teatral ao italiano de Luigi Enrico Tettoni, con importantes diferenzas respecto á edición francesa, obra que non tivo influencia na realización do texto de *La Traviata*.

19 Téllez, José Luis, "Introducción", en *La Traviata: ópera en tres actos de Giuseppe Verdi. Libreto de*

procurarei aclarar a xénese do mesmo.

As primeiras informacións da ópera proceden dunha carta do 29 de outubro de 1852 dirixida por Piave a Carlo Marzari a fin de que o presidente de La Fenice adquira os dereitos de La Dame aux camélias para a súa representación operística co título de Amore e morte, mais isto non é admitido pola censura, que tampouco permite que a acción transcorra na época "actual", polo que o argumento ten que se trasladar cronoloxicamente, situándose nos arredores do ano 1700. O título La Traviata non aparece consignado ata o derradeiro recibo de pagamento do libreto o 30 do mes seguinte.[20] Verdi fará unha primeira mención nunha carta datada no día 1 de xaneiro de 1853, dirixida a seu amigo Cesare De Sanctis: "A Venezia faccio la Dame aux camélias che avrá per titolo, forse, Traviata. Un soggetto d'epoca".[21]

O título La Traviata terá orixe nas palabras pronunciadas por 'Violetta' –a grande amourese, a xove e fermosa cortesá gravemente enferma, como a 'Floriana' de La Rosa de papel–, despois de ler a carta do pai de 'Alfredo', 'Giorgio Germont', onde explica a seu fillo a verdade, o gran sacrificio que ela fixera ao renunciar ao seu amor para non comprometer a familia do seu

Francesco Maria Piave. Edición de José Luis Téllez, Madrid, Cátedra, 1992, p. 68.

20 Cf. Téllez, José Luis, op. cit., p. 10.

21 Mioli, Piero, *Giuseppe Verdi. Tutti i libretti d'opera.* Roma, Nexton & Compton Editori, 2001, p. 401.





Boceto para Patto di Sangue

amado, dada a súa pasada condición (Acto III, Escena IV):

Oh, come son mutata!...
Ma il Dottore a sperar pure m'esorta!...
Ah! con tal morbo ogni
speranza è morta!...
Addio del passato bei sogni ridenti,
Le rose del volto già sono pallenti;
L'amore d'Alfredo pur esso mi manca
Conforto, sostegno
dell'anima stanca…
Ah, della Traviata sorridi al desio,
A lei deh perdona, tu accoglila, o Dio,
Or tutto finì.
Le gioie, i dolori fra poco avran fine;
La tomba ai mortali di tutto è confine!...

Non lagrima o fiore avrà la mia fossa,
Non croce col nome che
copra quest'ossa!
Ah, della Traviata sorridi al desio,
A lei deh perdona! tu accoglila, o Dio.
Or tutto finì![22]

As palabras de 'Simeón Julepe' a 'Floriana' dicíndolle "¡No seas Traviata!" lévannos inmediatamente a pensar na 'Violetta' da ópera de Piave e Verdi, na 'Margarite Gautier' de La Dame aux camélias de Dumas, e en Marie Duplessis, a famosa cortesá que inspirou a Alexandre Dumas unha das novelas máis famosas do seu tempo, amante de figuras destacadas da nobreza e de persoaxes famosos do seu tempo: Liszt, Musset, Eugène Sué ou o mesmo Alexandre Dumas, que a deixou inmortalizada[23]. Tamén 'Floriana', 'La Encamada', de solteira, fora requirida por cabaleiros e xente poderosa:

La Comadre: ¡Qué blanca!
¡No tenía los treinta años!
¡Fué pretendida de caballeros, y
cayó con ese mala casta!
[LRP: 228: 466-468]

La Comadre: ¡Mujer de su casa!
La Pingona: Con muy buenas
amistades.
¡Y a todo esto aún no le recé
un gloria por el alma!
[LRP: 237: 595-599]

La Pingona: ¡Tiene manos de señorita!
La Comadre: ¡Cuando soltera
fue muy madama,
hora que estos tiempos
no era conocida!
[LRP: 237: 604-608]

La Comadre: ¡ujer de su casa!
La Pingona: Sabiendo buscarse
las amistades.
¡Déjamele rezar
otro gloria por el alma!
[LRP: 239: 614-618]

'Floriana', como fixera 'Violetta' cando coñece a 'Alfredo', tamén renuncia ás amizades e aos cabaleiros que a pretendían proporcionándolle unha vida desafogada, para vivir pobremente con 'Simeón Julepe':

Alfredo: Lunge da lei per me non v'ha
diletto!...
Volaron già tre lune
Dacché la mia Violetta
Agi per me lasciò, dovizie, amori,
E le pompose feste,
Ove, agli omaggi avvezza
Vedea schiavo ciascun
di sua bellezza…
Ed or contenta in questi ameni luoghi
Solo esiste per me… que
presso a lei […]

[*La Traviata,* Acto II, Escena I][24]
Julepe: ¡Muy criminal,
pero bien me has buscado!
La Encamada: ¡Sólo vales
para engañar!
[LRP:197:25-28]

22 Ibid., p. 420.

23 Téllez, José Luis, op. cit. p. 18.

24 Mioli, Piero, op. cit., p. 410.

La Comadre: ¡Qué blanca!
¡No tenía los treinta años!
¡Fué pretendida de caballeros,
y cayó con ese mala casta!
[LRP: 228: 466-468]

Cando lemos demoradamente as antecitadas verbas de 'Violetta' correspondentes ao Acto III, Escena IV, afloran as concomitancias con La rosa de papel: tamén 'Floriana' fora fermosa ("¡Qué llanca!") e aínda non tiña trinta anos cando fora pretendida de cabaleiros; na ensoñación de 'Julepe', 'Floriana' no cadaleito parece unha visión celeste, un astro resplandecente; acepta a morte resignada despois de cumprir co precepto da confesión, á espera dos "Divinos" que vai buscar 'Julepe'; e a súa fin non vai ser como a que teme 'Violetta' para si (morrer soa, sen bágoas e sen flores na sepultura e sen unha cruz e un nome que a recorde), pois 'Floriana' é para 'Simeón Julepe' unha heroína, unha esposa exemplar, e o seu espírito, libre deste mundo onde tanto sufre o proletario, merece que o seu inesquecible esposo sacrifique no acto fúnebre unha mísera parte do diñeiro por ela conseguido, para ter todas as honras debidas, acto en que o "Orfeón los Amigos" lle ofrecerá a coroa reservada aos socios de mérito.

Jesús Rubio Jiménez, voz autorizada nos estudos valle-inclanianos, comenta, en nota a rodapé de su edición crítica del Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte[25], a frase de 'Julepe' dirixida a 'Floriana', "No seas Traviata", de extraordinario valor para a comprensión da obra: "Esta en apariencia simple alusión –di– contiene claves indispensables para la interpretación correcta de La rosa de papel, comenzando por la propia Floriana". No Acto II, Cadro II da ópera, despois de que o pai de Alfredo suplicase a 'Violetta' que polo ben da familia, por causa do seu pasado, abandonase a 'Alfredo' e de que 'Violetta', con dor, lle escribise unha carta frívola e cruel rompendo a súa relación e poñendo como escusa o seu desexo de volver á súa antiga e libertina existencia e afastalo así da súa vida. Coinciden nunha festa, onde 'Alfredo', ferido polo desengano e os ciúmes, ofende grave e publicamente a 'Violetta'. Na fanfarronaría despeitada de 'Alfredo' ve Rubio Jiménez a base paródica da de 'Simeón Julepe'. No acto III 'Violetta' le unha carta de 'Giorgio Germont' en que lle indica que contou a seu fillo o sacrificio que ela fixera renunciando ao amor co fin de non prexudicar a súa familia. Volve 'Alfredo' é pídelle perdón a 'Violetta' que está moi enferma. Ambos lembran con alegría aquela época en que foran tan felices, e finalmente ela morre nos seus brazos.

As concomitancias con La rosa de papel, di Jesús Rubio Jiménez, saltan á vista e engade:

25 Rubio Jiménez, Jesús, op. cit., p. 199, nota 63.

No podía ser acaso de otro modo, dada la intención de Valle de subvertir esta vez modelos melodramáticos románticos, paro lo que elige los más extremos: La Traviata ofrece condensados múltiples tópicos románticos, remitiendo a su vez a las obras de Dumas. Floriana pertenece a la estirpe de Violetta, flor ajada como ella, flor de literatura, rosa de papel. Su referente floral no es muy distinto al utilizado en la ópera; Violeta entrega a Alfredo en el Acto I –Esc. 3- una camelia que le pide le devuelva al día siguiente. Pero para entonces se habrá marchitado. Como otras veces Valle acentúa lo melodramático hasta el paroxismo, destrozándolo. La rosa de papel de Floriana es la versión castiza de las camelias de Margarita Gautier si pensamos más directamente en las obras de Dumas. Aunque la obra citada es La Traviata, el peso de La dama de las camelias es notable. No sólo por la protagonista, modelo excepcional de heroína romántica –ángel y diosa, aunque enferma de tisis-, sino incluso por su atuendo con sus característicos chales de cachemira. O Armand Duval, cuya contrafigura es Julepe, más complejo que Alfredo en la ópera. Su necrofilia –exhumará el cadáver-, su intensa pasión en vísperas de la muerte de Margarita, la poetización extrema de su relación hasta convertirla en un "amor sin esperanza" afirmando que la quiere "como un loco" hacen de éste también un héroe romántico prototípico.[26]

26 Ibid., p. 199, nota 63.

Valle-Inclán volverá utilizar este sintagma en "Alta mar", terceira parte de Baza de espadas ("Esta canta como Traviata") e mais en La Corte de los milagros (VI, VI): "Yo quiero que lo sea usted con todo el mundo, incluso con esa yegua Traviata".[27]

> Il tempo nel teatro di parola e nel teatro in musica, come si sa, non é realistico. C'è un cosiddetto tempo drammatico che nulla ha a che fare con il tempo degli orologi, ma che ad esso si richiama come a pietra di paragone[28], un modello da avvicinare o da cui allontanarsi. Però, mentre il tempo teatrale è tendenzialmente lineare, e semmai subisce delle brusche interruzioni da cui ricomincia a scorrere, quello operistico è spesso un'onda in cui rallentamenti e accelerazioni, e perfino la stasi, il "congelamento" apparente, si susseguono. Prendiamo dunque la pièce di Valle-Inclán. Negli andirivieni dell'arrotino, nella sua affermazione di avere già fatto "il giro del mondo", nel riferimento a un mitico "precedente" tra i due protagonisti, nel dialogo interroto tra le due vecchie donne, nel convulso finale in cui succedono troppe cose per essere "reali", c'è una condensazione simbolica del tempo che è invero melodrammatica.[29]

A listaxe de elementos operísticos é

27 Ibid., p. 201, nota 63.

28 O autor do texto xoga co título da ópera de Rossini (libreto de L. Romanelli), *La Pietra di paragone*.

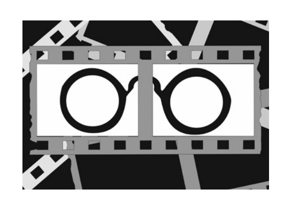
29 Cf. Carnini, Daniele, op. cit., p. 71.

longa. Algúns exemplos son sinala dos por Cardini, como o léxico irreal das persoaxes de Ligazón, mais tamén o hiperbólico de 'Julepe'. Tamén se poden citar as numerosas cancións de 'La Mozuela', que teñen sabor a ópera francesa, propias para unha aria, e as didascalias, como aquela de 'Julepe', cando volve a casa "metida hasta los hombros, trae una corona de pensamientos y follaje de latón con brillos de luto, la corona menetral e petulante, de un sentimentalismo alemán", que parece esixir imperiosamente unha música ad hoc. Nas didascalias de Valle-Inclán, análogas á música extradiexética ou incidental, que crean a atmosfera da acción o do pensamento dos actores aínda antes de os escoitar falar ou cantar, é onde o compositor acha neste texto secundario un material precioso para a creación da dramaturxia.

***

(Continuará)





La presencia de Valle-Inclán en una revista del fin de siglo: *Instantáneas* (1898-1900)

Antonio Espejo Trenas

El sábado 8 de octubre de 1898 se ponía a la venta en los quioscos de Madrid el número inaugural de la revista Instantáneas, que aparecería de manera regular todos los fines de semana hasta el ocaso de 1900. Su director, el dibujante y grafista Manuel Salvi, era igualmente responsable de Moda y Arte, una publicación de notable éxito entre el público femenino desde 1897. Diarios como *El Globo* o *El Libera*l saludaron con entusiasmo su salida de la imprenta.

Tenemos a la vista esta preciosa revista, que es un modelo de tipografía. Sus grabados son superiores; las firmas que colaboran, de primera; su papel couché, el mejor conocido, y como unido a todas estas buenas condiciones, el precio de diez céntimos número es tan económico, que es adquirida lo mismo por el rico que por el obrero. (*El Globo 3*).

La naturaleza popular del semanario no estaba reñida con algunas soluciones editoriales novedosas, como el uso de la cuatricomía en las portadas o las aportaciones de los lectores en su elaboración, sobre todo por medio de fotografías que eran enviadas desde los lugares más variopintos, incluidas localidades latinoamericanas, lo que atestigua su extensa recepción. El trabajo gráfico se completaba con las ilustraciones de figuras tan reconocidas como Moral, Chacón, Román, Cardona, Tovar o Cilla, quien en el número 15 nos proporciona una aguda caricatura del arte joven en «Su Majestad el Modernismo», viñeta protagonizada por un pintor bohemio reconvertido al impresionismo.

A través de sus más de cien entregas, Instantáneas abarcó una gran cantidad de asuntos y contenidos. Aparte de varios números monográficos dedicados a acontecimientos regionales y festivos, predominaron las colaboraciones literarias. Plumas habituales en su redacción fueron las de José Rodao, Juan Pérez Zúñiga, M. Marzal y Mestre, Antonio Palomero, Jaime Solá, José Brissa, José Juan Cadenas, Francisco de Iracheta, y los más célebres Carlos Arniches (los cuentos *La instantánea* y *Filosofía*, así como un fragmento de *La cara de Dios*) y Jacinto Benavente (el poema *La gata de Angora* y una breve escena de una comedia inédita en el



Instantáneas

MATILDE PRETEL

Notable tiple española.

Año II—Núm. 60.—*Sábado 25 Noviembre 1899.*—15 céntimos.

Portada Revista *Instantáneas* de 1899

Almanaque de 1899). Asimismo, el escritor vilanovés Francisco Camba vio publicado un relato a finales de 1900 dentro del número 114, «La gitana del coche», poco antes del cierre de la revista.

El espíritu ideológico de la misma se encuentra adscrito a un regeneracionismo de corte conservador. En efecto, se saluda con admiración el nombramiento de Francisco Silvela como presidente del Consejo de Ministros en marzo de 1899, y Sinesio Delgado, en su columna «Fuera de foco», arremete contra la degeneración política y moral de la sociedad española en términos paradójicamente reaccionarios.

> A lo mejor se me ocurre a mí decir que la regeneración de la patria, por el camino que llevamos, es imposible, y cuando aparece esta opinión particular en letras de molde ya ha subido al poder Polavieja y ha reformado la administración, y ha acabado con los caciques, ayudado por Silvela, que siempre se ha pintado sólo para eso, y la regeneración es un hecho, y yo me luzco como profeta y me desacredito como persona sensata.
>
> Por fortuna, ahora tenemos otro freno saludable que no nos permite hablar a tontas y a locas y puede evitarnos muchos quebraderos de cabeza. La previa censura militar, que por mi gusto no se suprimiría nunca. Porque, ¿qué es lo que necesita el hombre para ser feliz? Que haya una mano cariñosa, al par que enérgica, que le siegue en flor los males pensamientos y le aparte de los precipicios, y le prive de las ocasiones de pecar y de condenarse.
>
> (*Instantáneas* XV).

Tras unas breves aportaciones líricas en los números 9 y 16, el madrileño Gregorio Martínez Sierra se hace responsable de la sección «Placas» en abril de 1899, encomendada en principio al colaborador de seudónimo «El negro Congo», para participar en la contienda estética entre jóvenes y viejos. A diferencia de Delgado, pretende marcar distancias respecto a las voces discordantes del día que desprecian el espíritu exquisito, de marcado retoricismo, de los modernistas.



Caricatura de Gregorio Martínez Sierra

El señor Maeztu -que forma parte de la calamitosa plaga de «chicos regeneradores» que le ha salido a España después de su última catástrofe- se ha empeñado en hacer creer a la gente que los escritores estorban, y en el último artículo de los varios que ha publicado con este objeto, se atreve a decir que no hay un solo nombre «viejo o joven, clasicista o innovador, glorioso o incógnito en toda la lista de escritores, que no sea perfecta y definitivamente despreciable» (…) Yo puedo asegurar que estoy muy contento desde que me encuentra despreciable el señor Maeztu; él está convencido de que la misión del hombre es guiar un arado, y por mi parte le cedo el que me corresponde para que pueda cumplir su misión mejor que nadie.

(*Instantáneas* XXXII).

Por su parte, Ramón del Valle-Inclán contribuye con un único texto a la historia de la revista, publicado el 25 de noviembre de 1899 y presente en la última *Obra completa* del autor (Valle-Inclán 1446, II). El retrato que realiza de Martínez Sierra se corresponde con una serie de semblanzas que abren los números anteriores de *Instantáneas,* en una nómina que repasa la actualidad cultural del momento: Rosario Pino, Amadeo Vives, Manuel Reina, Matilde de Lerma, Vicente Blasco Ibáñez, Ramón de Campoamor, Emilio Castelar, Enrique Gómez Carrillo y José Ortega Munilla.

MARTÍNEZ SIERRA

Le conocí cuando se disponía á publicar su primer libro: *El Poema del Trabajo.* Hermoso libro de juventud, que tuvo por parte del público y de la prensa una feliz acogida. Hoy, apenas transcurridos algunos meses, Martínez Sierra nos regala con otro nuevo libro, *Diálogos Fantásticos.* Vaguedades rítmicas, coloquios galantes que tienen el perfume de los jardines encantados y el aleteo juvenil y gracioso de las mariposas.

Martínez Sierra es para mí un poeta adorable: un árabe adolescente y enfermo de amores que mira al ensueño. En su canto no hay lágrimas. Su mal es la divina melancolía de la sonrisa y del beso.

Martínez Sierra ama su arte con un amor de ingénuo y de elegido. Delicado y espontáneo á la vez, para él son un misterio las torturas y los afanes del estilo. Lleno de una noble confianza en sí mismo, las cuartillas blancas no le asustan. Su labor de poeta es como florecimiento de un rosal: alegre, expontáneo, fragante...

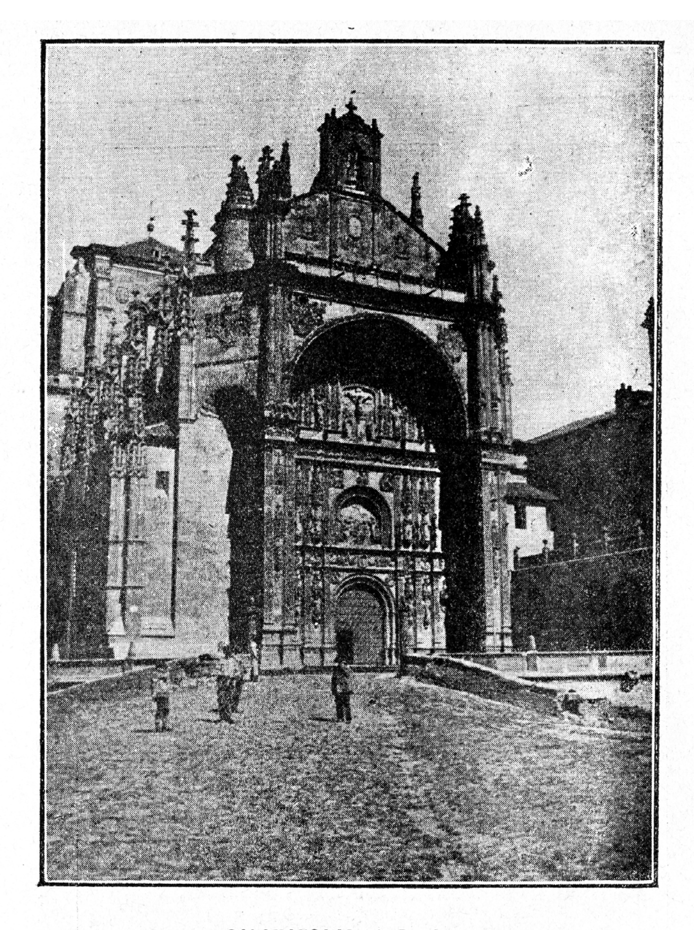
R. DEL VALLE-INCLÁN.

Texto Martínez Sierra

Le conocí cuando se disponía a publicar su primer libro: *El Poema del Trabajo*. Hermoso libro de juventud, que tuvo por parte del público y de la prensa una feliz acogida. Hoy, apenas transcurridos algunos meses, Martínez Sierra nos regala con otro nuevo libro, *Diálogos Fantásticos*. Vaguedades rítmicas, coloquios galantes que tienen el perfume de los jardines encantados y el aleteo juvenil y gracioso de las mariposas.

Martínez Sierra es para mí un poeta adorable: un árabe adolescente y enfermo de amores que mira al ensueño. En su canto no hay lágrimas. Su mal es la divina melancolía de la sonrisa y del beso.

Martínez Sierra ama su arte con un amor de ingenuo y de elegido. Delicado y espontáneo a la vez, para él son un misterio las torturas y los afanes del estilo. Lleno de una notable confianza en sí mismo, las cuartillas blan-



SALAMANCA: Santo Domingo.
Inst. del Sr. Medina.

MARTÍNFZ SIERRA

Le conocí cuando se disponía á publicar su primer libro: *El Poema del Trabajo*. Hermoso libro de juventud, que tuvo por parte del público y de la prensa una feliz acogida. Hoy, apenas transcurridos algunos meses, Martínez Sierra nos regala con otro nuevo libro, *Diálogos Fantásticos*. Vaguedades rítmicas, coloquios galantes que tienen el perfume de los jardines encantados y el aleteo juvenil y gracioso de las mariposas.

Martínez Sierra es para mí un poeta adorable: un árabe adolescente y enfermo de amores que mira al ensueño. En su canto no hay lágrimas. Su mal es la divina melancolía de la sonrisa y del beso.

Martínez Sierra ama su arte con un amor de ingénuo y de elegido. Delicado y espontáneo á la vez, para él son un misterio las torturas y los afanes del estilo. Lleno de una noble confianza en sí mismo, las cuartillas blancas no le asustan. Su labor de poeta es como florecimiento de un rosal: alegre, expontáneo, fragante...

R. DEL VALLE-INCLÁN.

Página de la revista *Instantáneas* con el artículo de Valle-Inclán

cas no le asustan. Su labor de poeta es como florecimiento de un rosal: alegre, espontáneo, fragante…

(*Instantáneas* LX).

¿Qué conduce a un hombre como Valle-Inclán, tan poco dado al elogio, a sublimar la figura del joven poeta? La respuesta parece estar contenida en las propias páginas de *Instantáneas*, donde quedan reseñadas, en diversos instantes, varias iniciativas artísticas que convierten a los dos escritores noveles en compañeros. La primera de ellas, el montaje de *La fierecilla domada* en el castizo Teatro de las Delicias.

Fue en Carabanchel Alto, en un teatro muy coquetón y en el cual había más mujeres bonitas que pelos tengo en la cabeza, y no soy calvo, a Dios gracias. Uno de esos gallardos esfuerzos de Jacinto Benavente, secundados por muchachos de valía, hizo que la hermosa obra shakespeareana, *La fierecilla domada*, tan difícil y de tanta enjundia (una obra que se las trae, como dice Cavia), que resultara poco menos que muy bien.

Porque la señorita Catalá, tan bonita y tan rabiosilla en su papel de Catalina; Jacinto Benavente, tan altivo y apasionado y sincero en el de Petruchio; Martínez Sierra, que se reveló como un actor en el suyo, y los demás personajes, interpretados muy discretamente por la señorita Elorz, la senorita García y los apreciables compañeros Alonso y Orera, Poveda, Sancha, Marín y Barinaga, dieron a conocer que «no sólo de pan vive el hombre», es decir, que no sólo escriben y dibujan bien, sino que, además, son actores.

(*Instantáneas* L).



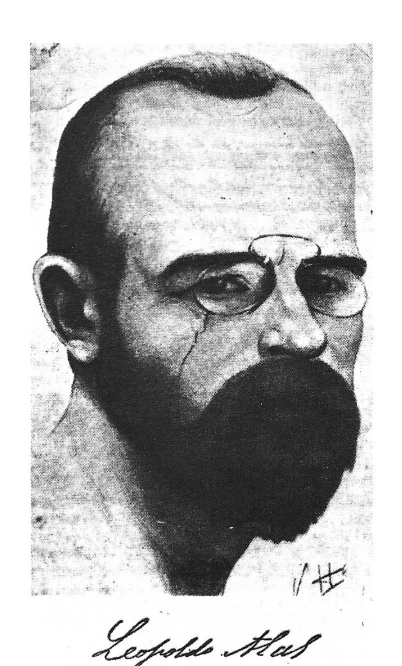
Portada *Nuevo Mundo* con Jacinto Benavente

Un poco más adelante, a modo de respuesta al crítico teatral de Nuevo Mundo, Martínez Sierra defiende desde «Placas», en la entrega de 7 de octubre de 1899, el proyecto del Teatro de Arte de Jacinto Benavente (autor de un «Atrio» al citado *El Poema del Trabajo,* publicado de forma independiente en *Madrid Cómico* el 24 de diciembre de 1898), por sus esfuerzos en la ansiada revolución escénica que persiguen los jóvenes dramaturgos. De nuevo, se cita a Valle-Inclán en el repertorio inaugural de un programa inédito en los espacios teatrales madrileños.

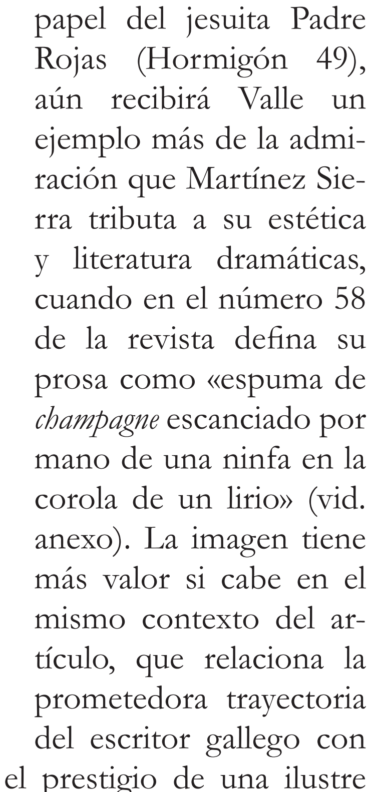
Sesión inaugural: *Cenizas* de Valle-Inclán y *Despedida* de Benavente.

¡*Lasciati ogni speranza*, genios desconocidos! No puede ni siquiera presumirse que el talento de los autores citados necesite, para darse a conocer, acogerse a teatros irregulares (…) Hay en la vida de arte algo más que protestas anarquistas y ensayos inocentes… Hay el culto del arte en el buen gusto, religión que perdura en las almas poetas, religión que se pierde fácilmente en las masas, que se ha perdido siempre porque siempre vino a adorar el pueblo la materia del ídolo, olvidando la idea, el símbolo profundo que escondió el sacerdote en su figura… ¿Teatro de iniciados? Sí, señores; teatro de iniciados, templo de arte y hogar de propaganda. ¿Que falta ambiente artístico? Por eso: para crear ambiente. Es raro, ¿verdad? Estos «modernistas» tienen ideas por todo extremo originales. Todo el mundo comprende un pebetero en oriental estancia. Pero, ¿a quién se le ocurre ir a quemar perfumes precisamente donde huele mal? ¡Rarezas!.

(*Instantáneas* LIII)



Leopoldo Alas Clarín



Además de la colaboración actoral que le brinda en *Cenizas*, al asumir el papel del jesuita Padre Rojas (Hormigón 49), aún recibirá Valle un ejemplo más de la admiración que Martínez Sierra tributa a su estética y literatura dramáticas, cuando en el número 58 de la revista defina su prosa como «espuma de *champagne* escanciado por mano de una ninfa en la corola de un lirio» (vid. anexo). La imagen tiene más valor si cabe en el mismo contexto del artículo, que relaciona la prometedora trayectoria del escritor gallego con el prestigio de una ilustre figura de las letras castellanas, «Clarín». Por el contrario, había sido Leopoldo Alas el que, una semana antes de la edición del fragmento valleinclaniano en *Instantáneas*, fustigara despiadadamente las capacidades retóricas presentes en la segunda obra del madrileño.

Ahora se trata de un joven llamado Martínez Sierra, que, según mis noticias, toma en serio el arte y reniega de extravagancias y excentricidades (…) El libro del señor Martínez Sierra se titula *Diálogos fantásticos*, y es una pura inaguantable prosopopeya desde el principio hasta el fin. Escrito en prosa poética, de la que, con razón, cuando

es así, reniega Núñez de Arce, no es, en conjunto, más que un cúmulo indigesto de símbolos fríos y vulgares. El mundo entero, el de la realidad y el fantástico, saca a relucir y a echar un párrafo el señor Martínez Sierra.

(*Madrid Cómico* 5).

Con el paso del tiempo, Valle-Inclán y Martínez Sierra quedarían algo distanciados, tal como observamos en el proceso de edición de *El canto errante* en 1907, con la intervención de Rubén Darío y el rechazo por parte de don Ramón a compartir tareas literarias con su antiguo amigo (Insúa 1). En todo caso, no deberíamos olvidar acciones colectivas como la firma conjunta del Manifiesto de los intelectuales españoles a favor de los aliados en 1915 ni su papel indiscutible de catalizadores de la renovación escénica española, como tampoco aquellos años de lucha artística que fraguaron la personalidad y el rumbo artístico de ambos escritores.

ANEXO

«Placas», Gregorio Martínez Sierra, en *Instantáneas.* Revista semanal de artes y letras (11 de noviembre de 1899).

La Biblioteca Mignon está de enhorabuena, y con ella todos los amigos de las bellas y buenas letras. El tercer tomo, que hace pocos días se ha puesto a la venta, es una deliciosa novela de «Clarín», *Las dos cajas*. Deliciosa: esa es la palabra. Una idea delicada y profunda, narrada en un estilo sereno y grave, con la gravedad majestuosa, propia de la sabia y arrogante lengua española. Sobre la placa de oro, límpida y tersa, un poema trazado con letras de esmeralda. La Musa, con reposado acento, contó la historia triste, y en ocasiones, por su pálida faz corrió una lágrima, ¡que, aunque inmortal, sentía! Pero era también sabia, sabia de almas, y al narrar descubría sus secretos y decía ilusiones y esperanzas, y anhelos infinitos, y sueños de ideal, y desalientos… Y al decirlos, mirando de muy alto la gran miseria humana, sonreía a veces compasiva, irónica otras veces… ¡Era gran Musa! ¡Y encontró gran poeta para decir sus cuentos! Feliz ella, y felices nosotros los jóvenes, cuando el «maestro terrible», entre «palique» y palo, se decide a darnos una leccioncita práctica. Así se hace; más vale un ejemplo que cien consejos. Aunque los consejos suelen valer mucho también.

Y a propósito de jóvenes. El Teatro Artístico inaugura sus tareas con el estreno del drama en tres actos *Cenizas,* escrito por Valle-Inclán. El refinado autor de Femeninas triunfa a su primer paso en el arte dramático: y triunfa por la verdad. Eso es *Cenizas* desde el principio al fin: un lamento de dolor

verdadero y humano, humano sobre todo. Y sin artificios de forma, sin rebuscamientos de expresión, sin efectos de lenguaje poético: sólo verdad.

La estatua se yergue desnuda, mostrando en silencio sus miembros destrozados, y al contemplarla la angustia se enrosca al corazón y los ojos se llenan de lágrimas. Los personajes del drama de Valle no hablan de sus penas, no describen en párrafos brillantes y rotundos, con efectos finales de música barata, su pasión o su dicha; no analizan su alma, pero viven y sufren, y el que los ve sufrir, sufre con ellos.

¡«Clarín» y Valle-Inclán! Un «viejo» y un joven: dos figuras salientes de los campos opuestos. Es grato prescindir de toda pasión de partido, de todo prejuicio de escuela, y admirar el mérito donde quiera que se presente. El eclecticismo en la admiración es un placer intenso, y por mi parte declaro que tengo el privilegio de saborearle [sic] en el mayor grado posible: por eso me encanta la tersa prosa del uno que se desliza como néctar vertido por las manos de augusta matrona sobre cáliz de plata, y me encanta asimismo la prosa exquisita del otro, que salta como espuma de «champagne» escanciado por mano de una ninfa en la corola de un lirio.



BIBLIOGRAFÍA CITADA

-----*Clarín*. *Palique*. Madrid Cómico. Madrid (18 de noviembre de 1899).

HORMIGÓN, JUAN ANTONIO. *Valle-Inclán. Biografía cronológica y Epistolario.* Vol. III. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2006.

-----*Instantáneas*. El Globo. Diario Liberal Ilustrado. Madrid (9 de octubre de 1898).

INSÚA, ALBERTO. *Recuerdos. Tres epístolas de Rubén*. La Voz. Madrid (20 de mayo de 1926).

VALLE-INCLÁN, RAMÓN DEL. *Obra completa*. Vol. II. Madrid: Espasa Calpe, 2002.



Discurso escénico y discurso cinematográfico en la obra de Valle-Inclán

José María Paz Gago
Universidade da Coruña

Desde que en 1977 recibí mis primeras clases de crítica literaria de Doña Carmen –como me gusta llamarla- todos mis estudios y toda mi carrera profesional y académica quedaron marcados por su magisterio. No es el de Doña Carmen Bobes Naves un magisterio cualquiera, frío y distante, sino que está impregnado de un espíritu entusiasta, brillante y apasionado por la literatura, por los métodos y escuelas, por los textos y autores que fue abordando a lo largo de su fecunda biografía científica. A mí y a tantos otros discípulos y alumnos supo contagiarnos su amor por Guillén, Pérez de Ayala o Clarín; su entusiasmo por *La Regenta*, *Cántico* o *Belarmino y Apolonio*; su pasión por la semiología o por la psicocrítica… La razón de todo ello es simple y llana: Doña Carmen es una maestra, en el sentido profundo, trascendental, del término, por eso supo contagiarnos su capacidad de ilusión y su entusiasmo por los estudios literarios y, en suma, por la literatura.

Es así, a través de sus lecciones y artículos, como descubrí yo la figura deslumbrante de mí paisano, Don Ramón María del Valle Inclán. Tengo grabados a fuego aquellos luminosos comentarios que Doña Carmen hacía en sus clases de *La Rosa de papel* o, cómo no, de *Ligazón*. Maestra en todo el sentido plural y existencial de la palabra, como decía, sabía Doña Carmen elegir esos breves y punzantes textos dramáticos, de dimensiones muy adecuadas a las clases, para desvelarnos los misteriosos mecanismos dramatúrgicos de aquellas piezas valleinclanescas, mecanismos de relojería literaria y escénica que su método semiológico analizaban con rigor y eficacia.

Así, de este modo tan natural como iluminador, inoculó en mí Doña Carmen la metodología semiótica, aplicada siempre con rigor pero también con sensibilidad y sentido de la libertad; el amor por el teatro y por el cine, como espectáculos que deben analizarse como tales y no sólo como derivaciones secundarias de un texto literario; la pasión por mis autores preferidos: por Cervantes y Quevedo, por Gerardo Diego o por Vicente Aleixandre y, muy especialmente, por Valle.

1. Valle y el cine.

Es realmente extraordinario el caso de Valle-Inclán en lo que se refiere a las relaciones entre literatura dramática, representación teatral y espectáculo cinematográfico. Los rasgos fílmicos que exhibe su creación dramática y narrativa, especialmente en su última etapa, la de los esperpentos de los años 20, son indiscutibles, indisimulables e indisimulados, de forma que críticos e historiadores han debido recurrir al cine para dar cuenta de ella.

Resulta curioso que historiadores de la literatura de la vieja escuela, aquella que siempre consideró el Séptimo Arte como una expresión masiva y popular, por tanto sin demasiado prestigio artístico, no hayan dejado de recalar en los recursos explotados por el cinematógrafo de la época silente para explicar tantas claves del complejo teatro valleinclaniano: de Zamora Vicente (1969) a Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas (1991) pasando por Antonio Risco, todos ellos ponen de relieve cómo la extraordinaria revolución dramatúrgica que acomete Valle, renovando sustancialmente el teatro europeo y poniendo en crisis la concepción tradicional de la puesta en escena, es en buena parte consecuencia de la proyección que el arousano hace del discurso cinematográfico sobre su discurso escénico, que resulta de este modo original y en extremo renovador.

Rafael Osuna describe admirablemente los rasgos del discurso fílmico que son integrados en los textos dramáticos del escritor. Los códigos de la planificación y del montaje, las convenciones de la iluminación y la escenografía cinematográficas inspirarían formalmente unos textos dramáticos inéditos en las primeras décadas del pasado siglo:

> *Está lleno el teatro de Valle-Inclán de primeros y largos planos; panorámicas y planos generales; de encadenados y fundidos; y de metáforas visuales. Su luminotecnia de luces, sombras y claroscuros será posible en el teatro, pero su función no es siempre textual y dramática sino cinematográfica y visual. Son las mutaciones de decorado rápidas y numerosas a veces; aparecen animales sabios que actúan y hablan, y no son infrecuentes los trucajes de cine: el viento que estremece una barba o arrebata las hojas de un calendario, la metamorfosis de una persona en animal, la aparición de una cabeza…*
>
> (Osuna 1992: 503).

No sólo se inspiraría Valle en los recursos comunicativos del cine clásico, sino que avanza lo que sólo hace una década ha comenzado a explotar el cine postclásico o cine digital, mediante la entrada masiva de la realidad virtual en la textura fílmica, como fuente interminable de efectos espectaculares, dando lugar a una nueva etapa en la historia del Séptimo Arte, el cine después del cine para Gubern, el Postcine, en mi terminología personal.

Aquellos trucos que Valle sólo pudo vislumbrar, porque los efectos especiales de los años veinte eran muy limitados, provocaron sin duda extrañeza y admiración en los espectadores… *pero también lo hacían los encuadres, la micrifosiognomía, las retrospecciones, los insertos, las tricomías, los sueños…* -tal como señala Osuna- *el lenguaje que el novísimo arte introducía por todas partes y que hoy, habituados a sus códigos iconográficos, nos deja indiferentes. Es imposible pensar que la confluencia histórica de cine y teatro no dé cita al arte de Valle-Inclán (1992: 503).*

Independientemente del propio desarrollo del Séptimo Arte, que fue descubriendo sus propios mecanismos discursivos a lo largo de un siglo de existencia, es evidente que Valle imprime a sus obras rasgos plásticos y visuales, presentes en la literatura de todos los tiempos, que nada tienen que ver directamente con el cinematógrafo. Como hace ver Luis Miguel Fernández, en la línea abierta por Carpentier, no se puede caer en el absurdo de dar raigambre fílmica a cualquier rasgo visual de textos incluso anteriores a 1910 (2001: 783). En todo caso, y en especial en las obras posteriores a 1920, se da un evidente fenómeno de interdiscursividad que emparenta los textos dramáticos valleinclanianos con textos guionísticos de la época y que nos hacen pensar en una incursión efectiva del dramaturgo en el campo del guión cinematográfico.

El teatro de Valle es indiscutiblemente cinematográfico, pero no se trata en su origen de un trasplante postizo de técnicas fílmicas al texto teatral, no. Valle es un dramaturgo pero también fue un extraordinario escritor de cine, un guionista en suma, y trabajó para el cine.

2. Valle, guionista.

Si, efectivamente, Valle recurre a los códigos fílmicos para revolucionar la puesta en escena de los esperpentos, especialmente en sus acotaciones originalísimas e imposibles, ello es consciente e intencional. Una de sus alusiones al cine más citadas, la que recogía la revista madrileña *Luz*, el 23 de noviembre de 1933, constituye todo un programa para la nueva dramaturgia que propone Valle, aquel teatro tan adelantado a su tiempo: mirarse en el espejo que es la pantalla del cine pero, y queda muy claro en una época en la que el sonoro ya se generalizaba en toda España, del cine mudo, mal llamado en 1933 cine actual:

> *Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos, ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo…*
>
> (1994: 421).[1]

1 Téngase en cuenta que los dos o tres textos de

El tan citado carácter cinematográfico de sus piezas las acerca a un género híbrido bien preciso, el guión literario, un texto verbal en el que está presente su visualidad fílmica.[2] Con pocas dudas podemos afirmar que Valle conoció y practicó el arte del guión cinematográfico, como evidencian tanto sus propios textos dramáticos o narrativos como algunos guiones que proyectó o dejó explícitamente pergeñados.

Sus piezas más fílmicas, auténticos guiones casi técnicos en ocasiones, son sin duda *Divinas Palabras*, del que el propio Valle afirmó que parece un pretexto de film (1994: 397) y *Luces de bohemia*, donde encuentra Fernández Roca (1997: 201) un film latente, cuyo guión infirió literalmente de la obra dramática Rafael Osuna. Francisco Nieva, por su parte, descubre un guión perfecto en Baza de espadas, tercera entrega de El ruedo ibérico, y analiza algunos fragmentos en esa clave literalmente guionística.

Con ocasión de la lectura pública de *Divinas Palabras* en *El Español*, hace hoy exactamente 70 años (un 25 de marzo de 1933), un redactor de El sol interrogaba al dramaturgo -¡Qué lástima que el teatro no cuente con los medios que el cine para esta clase de obras! -a lo que apostillaba inmediatamente el autor:

> *Exacto, Divinas Palabras parece un pretexto de film. Por su acción, acción de ritmos múltiples: palabras, actitudes y gestos, y por su ambiente*
> (J. y J. del Valle-Inclán 1994: 397).

En éstas y en otras obras, Valle escribe como un consumado guionista, tal como confirmaba Nieva en el Ateneo madrileño al identificar el estilo valleinclaniano con el de *un guión cinematográfico, visual, dialogal y auditivamente contado. Está calculado el emplazamiento de nuestros ojos -el emplazamiento de la cámara- . Vemos la acción de cerca, de lejos, a través de nieblas o de ráfagas de tormenta. Hay primeros planos analíticos de frases y de gestos*… (349-350).



Lectura pública de *Divinas Palabras* en El Español

Valle que se citan generalmente sobre el cine, todos ellos de innegable valor, no son en ningún caso citas literales y directas del escritor, sino comentarios de segunda mano, es decir, propósitos recogidos por periodistas en diversas entrevistas o charlas con don Ramón.

2 Sobre la cercanía entre texto teatral y guión cinematográfico, véase Helbo, A. “Texte filmique, scénario teatral: un paradoxe fécond”, *Cruzeiro Semiótico,* 22/25, 1998, pp. 219-224.

En la célebre entrevista concedida en Nueva York a *Cine Mundial* y recogida por la revista *El Cine*, Valle, para ejemplificar y hacer más plástico su pensamiento, esboza un par de guiones, con el estilo conciso y cortante, amén de literario, de los guiones de entonces, y seguramente tuvo en sus manos grandes guiones de la época como el que escribió su admirado D'Anunzio para *Cabiria.* Texto dramático y texto guionístico se funden y se confunden en Valle, también porque en su origen se trata de dos textos muy cercanos, tanto formal como funcionalmente.

De hecho, ya en 1914 publica Valle un texto dramático en ese medio cinematográfico, la revista *El Cine,* fundada y dirigida por Lucas Argilés tres años antes. Se trata de *Tragedia de ensueño*, una estampa trágica que sólo su condición de texto fílmico justifica el medio en el que apareció. Hay que tener en cuenta que en 1914 aun no se había desarrollado el lenguaje cinematográfico y el cine no era más que eso, teatro fotografiado por lo que tampoco existía el guión como género diferenciado.

Por otra parte, Valle recibió más de un encargo para escribir guiones de cine, tanto de ficción como documental. Según noticias de *El Diario de Pontevedra,* recogidas por Luis Miguel Fernández, en 1919 una productora propuso a Don Ramón adaptar *Romance de lobo*s al cine. Según el periódico pontevedrés, el propio dramaturgo *no sólo ha concedido autorización, sino que se ha encargado de adaptarla y de dirigir la impresión de la película.*



Luis Buñuel en 1934

Otro caso semejante lo relata Luis Buñuel en su biografía, *El último suspiro:* el Comité Goya de Zaragoza, en 1928, le encargó escribir y realizar una película sobre el pintor aragonés. Cuando se enteró que tal película la estaba escribiendo y preparando también el autor de *Luces de bohemia,* se citó con él en el Círculo de Bellas Artes para intercambiar ideas sobre el particular. Finalmente, Valle abandonaría su guión sobre la vida del pintor aragonés, no sin darla algunos consejos al joven cineasta (1982: 117)..

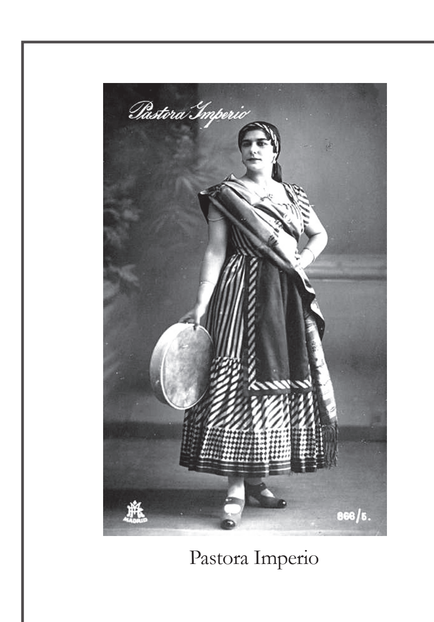
Tenemos la suerte de conservar una página de un guión original del dramaturgo, la que improvisó al responder al redactor de Cine Mundial, con una interesante reflexión sobre el cinematógrafo mudo. Al negar la importancia del argumento en el filme, pergeña Valle un perfecto guión y lo más interesante es que el tratamiento discursivo es exactamente el mismo que utiliza en sus célebres acotaciones, lo cual aproxima todavía más sus textos dramáticos al género guionístico:

Una procesión en Sevilla, por Semana Santa… El pueblo, pintoresco, devoto y espeso; la calle de la sierpe; cirios, imágenes, mantillas, crespones, hábitos, sandalias, peinetas; el Cristo de los poderes, majestuoso, plástico y doliente; casullas, mitras, palios, hisopos… Pasa la procesión; barrio de Triana; a lo lejos el Guadalquivir; rostros morenos, pálidos y como nimbados; ojos que rasgan el ambiente como ráfagas eléctricas; la Giralda, esbelta, afiligranada y evocadora… Allí va Pastora Imperio, descalza, penitente y provocativa, cantando una saeta» para que el Señor de los Poderes perdone sus mucho pecados; el Gallo, en calesa, se cubre el rostro con un pañuelo de lluto, sentimental, supersticioso y gitano. Y tras este desfile místico, caliente y luminoso, la ronda pagana de las noches tibias; la reja y los claveles reventones; el rostro de la novia, los suspiros del galán, la copla, el beso que estalla, la bandurria y los pregones de las vendedoras, pandereteros, nostálgicos y morunos…


Procesión en Sevilla en 1922

(*El Cine*, 4.2.1922).

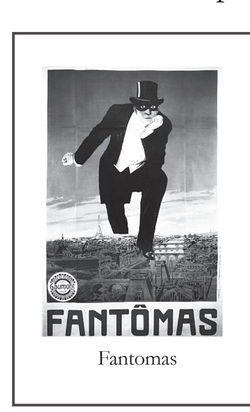
Se trata de un guión literario modélico, que exhibe sin ambages su literariedad sin renunciar a describir la visualización de esta escena documental. Se comienza fijando con precisión el espacio y el tiempo así como los sujetos y objetos de la filmación, todos ellos descritos con rápidas y sobrias pinceladas adjetivales. El espacio se organiza cuidadosamente para mostrar la escenografía monumental y los personajes que discurren a través de ella, visualizados en primeros planos de sus rostros o sus piés. Está perfectamente descrita la situación y, sobre todo, la atmósfera de este posible filme valleinclaniano que no es tan hipotético como pudiera parecer e primera vista, pues se sabe que don Ramón escribió guiones para las divas de la copla española de entonces, en especial para la citada Pastora Imperio.



Pastora Imperio

3. El cine que conoció Valle.

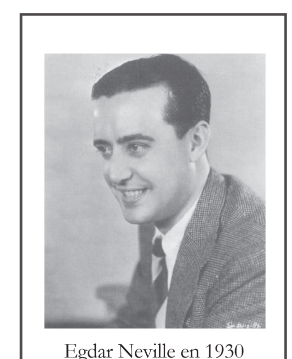
Es necesario replantear una cuestión de tipo tecnológico y artístico a la vez, en referencia al cine del que está hablando Valle. ¿Qué cine conoció y hasta qué punto lo conoció? Es indudable que el arousano estuvo familiarizado con las proyecciones de vistas cinematográficas primero y con los metrajes mudos más largos después, e incluso contaba con una cierta cultura cinematográfica pues cita en *Luces a Fantomas,* personaje muy popular del cine francés primitivo, y en *La rosa de papel* se dice que un personaje sostiene un revólver *con gozo de peliculero dramático.* Por diversas, declaraciones sabemos bastante de sus gustos excéntricos, especialmente el disgusto que le causaban los grandes actores, verdaderos mitos de su tiempo, como Charles Chaplin o Rodolfo Valentino. Poe encima de su afán de controversia y provocación, Valle se adelantó a los tiempos al expresar su rechazo al *star system americano*



Fantomas

Aunque el escritor convivió casi una década con el cine sonoro, parece cierto que no conoció, no quiso conocer, aquel último avance tecnológico del cinematógrafo, como muchos intelectuales y cineastas de su tiempo.

Efectivamente, el autor de *Divinas Palabras* ignoró el cine sonoro que no sólo produjo una grave crisis de la estructura industrial del cine mudo en España, sino que levantó una agria polémica y encontró el rechazo de intelectuales, dramaturgos y cineastas en nuestro país, en el que no se generalizó hasta los años 30, entre 1932 y 1933.


Egdar Neville en 1930

Ya en 1928, el entonces corresponsal en Nueva York de la revista *La Pantalla*, el dramaturgo y cineasta Edgard Neville, criticaba divertido el Vitáfono de la Warner, tras visionar la cinta Tenderloin:

> Pongámonos en guardia contra el vitáfono. Técnicamente está logrado; la voz está fielmente reproducida y acompaña al gesto del actor…; pero el actor no tiene nada que decir, como en el teatro. El cine tiene la gran ventaja del silencio; todo es acción; no han de decir tonterías. El vitáfono hará que se dialoguen los argumentos, y el cine perderá sus mayores virtudes: el silencio y la acción. En cuanto el autor de guiones sepa que puede contar con la voz del personaje no buscará de resolver las situaciones cinematográficamente sino a la manera teatral…

(La pantalla, nº 22, 7-5-28. En Min-

guet y Pérez Perucha, 1994, 2: 81).

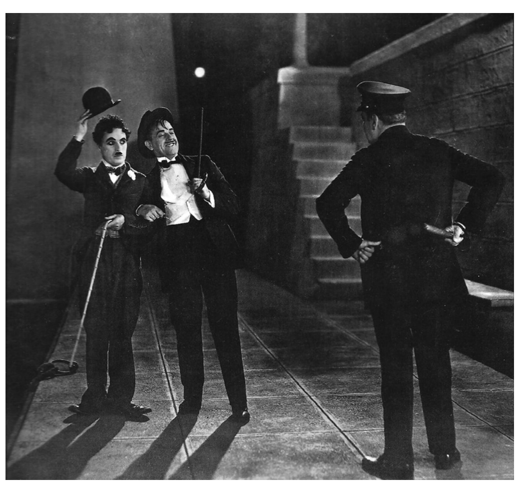
También la revista *Popular Film* dedicó amplio espacio a la polémica en 1930, bajo el título general *La nueva dramática*, rúbrica de Mateo Santos, quien, a propósito de la adaptación americana de *La fierecilla domada* llegaba a la conclusión de que el cine parlante es *teatro degenerado, mal teatro*. De acuerdo con las opiniones expresadas con bastante antelación por Valle-Inclán, Mateo Santos opina que la obra teatral se sirve de la palabra, mientras que en *el cine ésta ha de convertirse en acción viva, en fotogenia y no en fotofonía*.

(Popular Film nº 181, 16-1-1930. En Minguet y Pérez Perucha 1994: 107).

Son, en efecto, las ideas que ocho años antes exponía el autor de *Las Comedias Bárbaras* planteándose la posibilidad del cine hablado, para rechazarla de plano por motivos semejantes: Todo en el cine pertenecería al sentido estético de la vista, quedando anulado el sentido del oído. En palabras de Valle al redactor de *Cine Mundial*, reproducidas por la revista *El Cine* del 4 de febrero de 1922, *El cine habla a los ojos y nada más. Pudiéramos decir que la pantalla es lo plástico animado en donde el movimiento y el color son los dos únicos componentes. Afirma aquí Valle que la obra más ingeniosa de Benavente sería un fracaso traspuesta al cinematógrafo… porque los personajes del eximio dramaturgo hablan, se dirigen, con inmediato fin, al sentido estético del oído…*

La tecnología visual que Valle adopta para renovar su teatro es el cine primitivo, pura acción, frente al cine sonoro, que reproduciría la palabra como el teatro, pero sin la perfección y densidad artística del espectáculo teatral. Es la opinión que en 1930, esta vez su admirado Jacinto Benavente, exponía en la revista *Films Selectos: El mudo. Creo que ése es el verdadero camino del cine. Son insoportables esos diálogos por el micrófono. Falta la calidad de la voz humana. Quejándose de la deficiencia técnica de los sonidos del cine, declara su preferencia por la sonoridad lograda mediante la tramoya del teatro, más realista y natural.*

Quizás esta oposición visceral -como casi todo en Valle- al cine sonoro explique la abrupta respuesta del dramaturgo arousano a preguntas de José Pizarro. En *El Sol* del 23 de diciembre de 1934, Pizarro comenta divertido la airada reacción del escritor



Charlie Chaplin "Charlot"

ante su tímida interrogación

–Quisiera preguntarle algo sobre cine, don Ramón…

–Yo, ¿sabe usted?, no he ido en mi vida al cine… ¡Como no voy al teatro, por supuesto!…



El Gran Charlie Chaplin, "Charlot"

Se trata de uno de tantos exabruptos de don Ramón María del Valle Inclán, causado muy posiblemente por su rechazo al cine sonoro, en el año (1934) en que la última sensación tecnológica del audiovisual ya se había difundido por toda la Península. Además, el colaborador de *El Sol* le pregunta en concreto por Charlot, lo que provoca una nueva respuesta recalcitrante

– ¡Yo qué voy a conocer a Charlot!… ¡Estaría bueno!…

Como es bien sabido, tras una heroica resistencia, Chaplin se pasó al cine sonoro sincronizado desde 1929, traición que no le perdonarían los dramaturgos e intelectuales puristas que se aferraban al mudo.

Evidentemente, Valle asistía con frecuencia al teatro y también al cine, como afirma al responder a una encuesta de Federico Navas sobre la crisis del teatro, realizada entre 1925 y 1926. navas le recuerda a don Ramón que le había visto en el Maravillas, con Rivas Cherif y el escritor respodía muy resuelto: … *a los cinematógrafos, ya lo creo que voy…*

La negativa del gran dramaturgo gallego no deja de ser cierta, pues no debió de asistir a ninguna sesión de cine sonoro o hablado, a pesar de que hubo salas equipadas con proyectores sonoros desde 1932, tanto en Santiago como en su Arousa natal. Efectivamente, en Vilagarcía se inaugura en ese mismo año un aparato Western Electric que atrae a los habitantes de toda la comarca, si hemos de creer al redactor de *El Faro de Vigo* (7.5.1932) cuando escribe:

> *Acuden a Villagarcía muchos forasteros, que aprovechan la buena comunicación de coches y vapores que asisten a estas solemnidades cinematográficas.*
>
> *(cit. En Quiroga, L. M. 1993: 83 y ss.).*

Los hermanos Gómez de Villagarcía instalan equipos sonoros en diversas villas gallegas, como hacen en el Cine-Teatro Colón de Ponteareas en 1934. En diciembre de 1933 se inician las obras de instalación en la Puebla del Caramiñal, tal como pomposamente informa *El Faro*:

> *El público debe responder al esfuerzo que implica tan importante mejora, a fin de que esta populosa villa no vaya retrasada en adelantos que hasta en insignificantes aldeas existen.*
>
> (8.12.1933. Cit. En Quiroga, L. M. 1933).

En conclusión, Valle conoció el cine, pero se está refiriendo siempre al cine primitivo, silente, cuyos códigos tomó para renovar la escena española y europea de su tiempo. Su escritura teatral resulta innovadora y adelantada en extremo gracias a los recursos fílmicos que integra en ella, recursos que practicó directa y explícitamente escribiendo guiones cinematográficos, algunos por encargo. Pese a algunas declaraciones contradictorias, en la citada encuesta planteada por Federico Navas definía el cine como *el Teatro nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales; pero es arte; Un nuevo Arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva. Y algún día se unirán y completarán el Cinematógrafo y el teatro por antonomasia, los dos Teatros en un solo Teatro.*

En todo caso, discurso dramático y discurso guionístico se funden y confunden en la literatura dramática valleinclaniana, que superó todos los límites y rompió los moldes escénicos de la primera mitad del siglo XX.



BIBLIOGRAFÍA

BARREIRO, JAVIER. *Las opiniones de Valle-Inclán sobre el cine: una entrevista desconocida.* Anales de Literatura Española Contemporánea, 20, pp. 503-516. (1995).

BUÑUEL, LUIS. *Mon dernier soupir, Paris: Laffont.* (1982) Ed. esp.: Mi último suspiro, Barcelona: Plaza y Janés, 1982, 4ª ed. 1993.

FERNÁNDEZ, LUIS MIGUEL. R*omance de lobos en el cine: ¿Un proyecto frustrado de Valle-Inclán?.* Anales de Literatura Española Contemporánea, 26/3, pp. 784-793. (2001).

FERNÁNDEZ ROCA, JOSÉ ÁNGEL. *Las acotaciones del esperpento: de lo verbal a lo visual.* Literatura y cine: perspectivas semióticas, Gómez Blanco, Carlos J. ed., A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 201-212. (1997).

GARCÍA SÁNCHEZ, JOSÉ LUIS. *Don Ramón María del Valle Inclán y el cine*. Cuadernos de Estudios Teatrales, 11, ppp. 9-28. (1998).

IGLESIAS FEIJOO, LUIS. *O contexto.* Valle-Inclán 98, Santiago: Centro Dramático Galego, pp. 81-136. (1998).

MINGUET, JOAN. *Textos y debates. Breve Antología, El paso del mudo al sonoro en el cine español*, vol. 2. Madrid: Asociación Española de Historiadores del Cine y Editorial Complutense. (1993).

NAVAS, FEDERICO. *Las esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del teatro.* Madrid, imprenta del Real Monasterio del Escorial. (1928)

NIEVA, FRANCISCO. *Facetas sobre Valle-Inclán Valle-Inclán*. Homenaje del Ateneo de Madrid, Madrid: Ateneo de Madrid, pp. 347-356. (1991).

OSUNA, RAFAEL. *El cine en el teatro último de Valle-Inclán,* Cuadernos Americanos, 222, pp. 177-184. En Suma Valleinclaniana, Gabriele, John P. ed., Barcelona y Santiago: Anthropos y Consorcio de Santiago, 1992, pp. 497-506. (1979).

-----*Un guión cinematográfico de Valle-Inclán: Luces de Bohemia*, Bulletin of Hispanic Studies, 59, pp. 120-128. (1982).

------*Corporalidad y cinematigrafía en Luces de Bohemia*, Explicación de textos literarios, 14/2, pp. 47-61. (1985).

QUIROGA, LUIS MIGUEL. *La implantación del cine sonoro en Galicia. El paso del mudo al sonoro en el cine español,* vol. 1, Madrid: Asociación Española de Historiadores del Cine y Editorial Complutense, pp. 83-96. (1993)

SERRANO ALONSO, JAVIER (ed. 1987), Ramón María del Valle Inclán. *Artículos completos y otras páginas olvidadas,* Madrid: Istmo.

VALLE-INCLÁN, JOAQUÍN DEL (ed.1994), Ramón María del Valle-Inclán. *Entrevistas.* Madrid: Alianza.

VALLE-INCLÁN, RAMÓN dEL (2002 ed.), *Obra Completa. II. Teatro. Poesía. Varia*, Madrid: Espasa.



UN VALLE-INCLÁN CASAMENTERO

Victoria Martínez
Periodista

La historia que vamos a relatar no pasa de ser en la vida y en la obra de Valle-Inclán una bagatela. Pero siguiendo al maestro nos atrevemos a exclamar "Viva la bagatela" al adentrarnos en la broma de café que terminó en lo que con frecuencia se ha denominado un cuento de hadas. Pero como no se trataba de un cuento, sino de la vida real, afectó a varias personas, desviando sus destinos de manera diversa.

En 1906 Valle-Inclán lleva en Madrid la vida de los escritores y artistas de la época. Poco dinero y discusiones interminables en torno a las mesas de los cafés, discusiones que a veces terminan mal. Valle-Inclán salió alguna vez de ellos camino de la Prevención, lo que ahora llamamos Comisaría. Por no hablar del incidente con el periodista Manuel Bueno en el Café de la Montaña en el que perdió la mano. En ese momento, mayo de 1906, los locales que más frecuenta don Ramón son el Café de Madrid y la Horchatería de Candela, ambos en la Calle de Alcalá, y el Nuevo Café de Levante, en el número 15 de la Calle del Arenal, del que Valle-Inclán afirmó que había ejercido más influencia en la literatura y en el arte contemporáneo que dos o tres universidades y academias. Y por entonces los contertulios han adoptado la costumbre de rematar la noche en el Kursaal, un frontón que de noche se convierte en sala de espectáculos, situado en la Plaza del Carmen, en lo que hoy son los cines Madrid. A lo largo de su historia el Kursaal acogió bailarinas como Antonia Mercé "la Argentina", Pastora Imperio o Mata Hari y cupletistas, como la Fornarina.



Ricardo Baroja

Entre los que visitan el Kursaal por las noches, además de Valle-Inclán, están los pintores Ricardo Baroja, Leandro Oroz, y Anselmo Miguel Nieto,

autor de un famoso retrato de don Ramón. Se sientan bajo el palco más cercano al escenario, donde las cantantes y bailarinas descansan entre cada actuación. Su propósito confesado es intimar tanto como sea posible con las artistas del Kursaal. Los pintores del grupo utilizan "el timo del retrato": acercarse a alguna de las artistas y camelarla con halagos a su belleza y la promesa de inmortalizarla en un cuadro. A Leandro Oroz el truco le funcionó con una jovencita, Victoria Delgado, que junto a su hermana Anita formaba una pareja de baile de nombre Las Camelias. Al parecer Oroz sólo consiguió amistad y mucha conversación, porque los padres de las niñas pasaban las noches en el palco velando por su virtud. Y el Kursaal fue el camino por el que Valle-Inclán y sus amigos entraron en la historia de un lejano principado indio llamado Kaphurtala.

LAS CAMELIAS

Victoria y Anita Delgado Briones se habían convertido en Las Camelias a causa de las penurias familiares. Procedían de Málaga, donde su padre era propietario del Café "La Castaña", en la Plaza del Siglo, en pleno centro de la ciudad. El café era muy productivo porque en su primera planta funcionaba una sala de juego. Las dos hermanas estudiaron en un colegio de monjas y Anita fue alumna durante cinco años de la Escuela de Arte y Declamación, que dirigía Narciso Díaz de Escovar, un personaje muy conocido en Málaga, y de la que había salido la gran actriz Rosario Pino. Gracias a los archivos de don Narciso sabemos que Anita consiguió en sus clases corregir "en parte" un problema de tartamudez. La prosperidad de la familia Delgado terminó cuando el gobierno ilegalizó el juego. El padre de las chicas vendió el café y se trasladó a Madrid. En la capital Victoria y Anita recibieron clases de baile y consiguieron un trabajo como teloneras del Kursaal. Entre dos números fuertes de la función, y mientras se cambiaban los decorados, ellas bailaban delante del telón para entretener a los espectadores. Lo hacían mecanicamente y bastante mal, pero la atracción eran las mismas niñas y no su arte. Victoria, la mayor, era bajita, alegre y vivaracha. Su hermana Anita, que tenía 16 años, esbelta, de tez muy blanca y pelo negro, más bien sosita y con grandes ojos de ex-



Anita Delgado, una de las componentes de Las Camelias

presión un poco bovina. Pero con un cuerpo escultural que supo calibrar de un sólo vistazo Su Alteza Jagatjit Singh, Maharaja de Kaphurtala, al ver a Anita por primera vez, cuando salía de ensayar del Kursaal acompañada por su madre.

EL MAHARAJA



El Maharajá de Kapurthala

Jagatjit Singh había viajado a Madrid formando parte de la delegación británica que asistió a la boda del rey Alfonso XIII con la princesa Victoria Eugenia de Battenberg. El Maharajá era un personaje muy conocido en Paris y Londres, donde su fama de hombre riquísimo era legendaria. Había accedido al trono del pequeño principado de Kapurthala, en el Punjab, con tan sólo 5 años y cuando visitó Madrid tenía 34. De joven había sido bastante rollizo, pero después adelgazó y se convirtió en un conquistador que subyugaba a las damas con su apostura, su turbante sij y sus joyas. Según su nuera Brinda era también un hombre terco y dominante, acostumbrado a salirse con la suya.[1]El francés Henry Jean Levet, en un poema llamado British India, dedicado a Rudyard Kipling, lo imagina

> "Sur son trône d'or, étincelant
> de rubis et d'émeraudes,
> S.A. Le Maharajah de Kapurthala
> Regrette Liane de Pougy et
> Cléo de Mérode
> Dont les photographies
> dedicacées sont lá...".
>
> ("Sobre su trono de oro,
> refulgente de rubíes
> y esmeraldas
> Su Alteza el Maharajá
> de Kapurthala añora
> a Liane de Pougy
> y Cleo de Mérode
> cuyas fotografías
> dedicadas están allí...").

Liane de Pougy y Cléo de Merode eran dos famosas bellezas de la época, con un sorprendente parecido con Anita Delgado. Cuando el Maharajá vió por primera vez a la joven Camelia pensó que tenía la perfección de las mujeres persas, se enamoró "locamente" de ella[2] y acudió al Kursaal para verla bailar.

---

1 ELAINE WILLIAMS *Maharani. Memoirs of a rebellious princes* New Delhi 1954

2 ELAINE WILLIAMS *Maharani. Memoirs of a rebellious princes* New Delhi 1954

LA CONSPIRACIÓN CASAMENTERA

Sabemos todo lo que pasó a partir de entonces porque Ricardo Baroja publicó en Julio de 1935 en El Diario de Madrid varios artículos sobre el tema, ilustrados por él mismo, que más tarde recogería en un libro.[3] El Maharajá acudió varias noches al Kursaal y todo el mundo pudo darse cuenta de que no quitaba la vista de encima a Anita. Y siguieron las visitas al palco de los actores de un emisario con unas invitaciones que dejaron claras las intenciones del Príncipe. Lo que éste no podía prever era que las negociaciones se estancaran porque los amigos bohemios de la bailarina aconsejaron a su familia que bajo ningún concepto aceptase dinero a cambio de las pretensiones de Su Alteza. Anselmo Miguel Nieto tenía razones interesadas para estorbar dichas pretensiones porque le gustaba la chica. De ella pintó un hermoso cuadro en el que Anita aparece vestida con su traje de Camelia mientras desde el fondo la contempla el rostro un tanto amenazante del Maharajá. Pero fue Valle-Inclán quien más insistió en que Anita debía casarse, tal como relataron no solamente Ricardo Baroja, sino también Corpus Barga, quien afirma que don Ramón intentó hacer alta política casando a la joven Delgado con un príncipe indio.[4] Valle-Inclán incluso fantaseaba con un futuro hijo de esta unión que liberaría la India, vengando así la ocupación de Gibraltar por parte de los británicos.

LA BOMBA

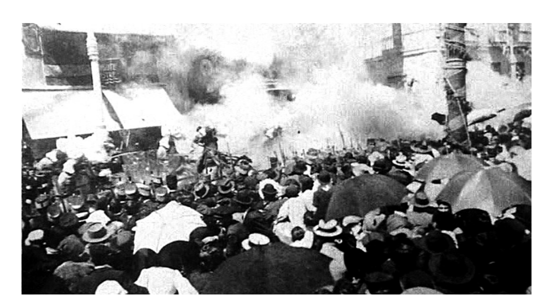


Imagen del atentado

Mientras ésto ocurría por las noches en el Kursaal, Valle y sus amigos seguían yendo por las tardes a sus tertulias de café. Y en la Horchatería de Candela aparece uno de esos días un joven catalán llamado Mateo Morral. Lo lleva allí un periodista de apellido Iribarne, que firmaba con el seudónimo de Zaratustra. El joven había tomado una habitación en una casa de la Calle Mayor, sobre el actual restaurante "Ciriaco", por donde debía pasar días después el cortejo nupcial de los reyes. Se entretenía con un supuesto pasatiempo cuyo significado se compren dió después: tiraba naranjas al centro de la

3 RICARDO BAROJA *Gente de la generación del 98* Barcelona 1952

4 CORPUS BARGA *Los pasos contados.- Una vida española a caballo entre dos siglos* (1887-1057) Madrid 2002

calle, guiándose por los raíles del tranvía .[5] En realidad se entrenaba para lanzar la bomba que hizo estallar al paso de la carroza de los Reyes que, recién casados, provenían de la Puerta del Sol -donde la familia Delgado había presenciado el cortejo desde las habitaciones del Maharaja en el Hotel de Paris-, y se dirigían al Palacio Real. La real pareja resultó ilesa gracias al acusado balanceo de la carroza de "doble suspensión" que decía Valle, lo que hizo que la bomba diera en el pescante y no en el techo, pero hubo 23 muertos. Fue el 31 de mayo de 1906.

El atentado dispersó rapidamente a todos los invitados a la boda y el Maharajá regresó a Paris. La tertulia de la Horchatería de Candela descubre con sorpresa que el terrorista, muerto cuando huía en un tiroteo ocurrido en una venta de Torrejón de Ardoz, es el mismo joven que habían conocido días antes. Ricardo Baroja llegó a ver el cadáver de Mateo Morral en la cripta del hospital del Buen Suceso donde se colocó el cuerpo para su identificación. Baroja hizo un dibujo del que sacó un aguafuertey la primera copia se la regaló a Valle-Inclán, tal como recordó éste en 1924, en el prólogo de la novela de Ricardo El Pedigree. En el mismo texto Valle afirma que él acompañó a Baroja a ver el cadáver de Morral, pero parece que al igual que Pio Baroja él tampoco fue autorizado a entrar en la cripta. El aguafuerte ilustró un artículo sobre el tema que Ricardo Baroja publicó también en 1935 en El Diario de Madrid, y que no fue incluído en el libro Gente de la Generación del 98. La impresión que causó el atentado en la Horchatería de Candela quedó plasmada en la obra de los contertulios. Pio Baroja se inspiró en la huída del anarquista para su obra La Dama Errante, publicada tan sólo dos años después del atentado. El propio Valle-Inclán da el nombre de "Mateo" al anarquista a quien Max Estrella, el protagonista de Luces de Bohemia, encuentra en el calabozo del Ministerio de Gobernación, y en la primera versión del poema Rosa de Llamas menciona al terrorista en dos versos, más tarde suprimidos:



Cadaver de Mateo Corral

"tú fuiste en mi vida
una llamarada
por tu negro verbo de
Mateo Morral".

LA CARTA

Con los ánimos aún alterados tras el atentado de la Calle Mayor, el asunto Kapurthala se reaviva en la Hor-

5 CORPUS BARGA id.

chatería de Candela cuando Leandro Oroz, que seguía pintando el retrato de Victoria, llega con una carta que Anita le había entregado a escondidas de sus padres para que ser enviada al Maharajá. Es la contestación a una oferta del Príncipe de entregar a Anita cien mil pesetas, una cantidad enorme en la época, si accede a pasar unos días con él en Paris[6] Oroz afirma que la carta de la chica es absurda, y no tiene ningún empacho en mostrarla a los contertulios. La misiva, escrita con la deficiente letra de Anita, contiene expresiones como "malegraré que esté usted con la cabal salú que yo para mi deseo" en la espantosa ortografía de la chica. Para hacerse idea de cómo escribía Anita reproducimos estos cantares que figuran en una de las cartas que dirigió a Narciso Díez de Escovar desde Kapurthala y que se conservan en el Museo de Artes Populares de Málaga:

"En la tierra que yo vivo
es una tierra presiosa
donde sebe mucho lujos
y mujeres muy hermosa.

"Yo etenido mucha suerte
y tan bien muchas penitas
pero atodo en este mundo
le jega una buena horita".

Aún admitiendo que tres años después de dejar España -la carta es de 1909- y de no hablar sino francés a Anita empezaba a fallarle su lengua materna, tenemos que imaginar que la carta que interceptaron los contertulios de la Horchatería de Candela debía de ser impresentable. Así que decidieron que aquello no se podía enviar, pidieron al mozo del café recado de escribir y Valle se puso al momento a la tarea de redactar una carta de amor. Desgraciadamente no se conserva, al menos en España, aquella carta, así que tenemos que conformarnos con el testimonio de Ricardo Baroja: era como la que hubiera redactado Chateaubriand, o como la misiva de una mujer renacentista a un Medici. Podemos imaginarla apasionada y romántica. Pero también con determinadas exigencias. Ya sabemos que Valle-Inclán tenía muy claro que sin boda no podía haber amores. En su respuesta el Maharajá afirmó que le habían cautivado las condiciones de Anita.[7] Más bien las condiciones de don Ramón, claro. Una vez escrita la carta, Leandro Oroz, que había nacido en Bayona, la tradujo al francés, se hicieron algunas correcciones, la pasó a limpio el de


Retrato Anita Delgado

6 ELISA VÁZQUEZ DE GEY *Anita Delgado Maharaní de Kapurthala Madrid* 1998

7 ELISA VÁZQUEZ DE GEY *Anita Delgado Maharaní de Kapurthala Madrid* 1998

mejor letra -que ignoramos quien era- y se estampó al pie, sin ningún pudor, la falsa firma de Anita. Cinco eran los amigos que estaban en ese momento en el café: Ricardo Baroja, que nos legó el relato, Leandro Oroz, el portador de la carta original, Valle-Inclán, el escritor indiscutido, y además Anselmo Miguel Nieto y el que pronto sería famoso pintor Julio Romero de Torres.[8] Cada uno de los cinco contertulios puso sobre la mesa cinco céntimos para pagar el recado de escribir, otros cinco para completar los 25 que costaba el sello y sin más se echó la carta en un buzón de la calle de Carretas.



Estudio del pintor Romero de Torres

La respuesta tardó menos de una semana. Llegó un emisario del Maharajá con un talonario de cheques "tan gordo como el Espasa" y una carta en la que, aceptadas las cautivadoras condiciones, Jagatjit Singh ofrecía matrimonio a Ana Delgado Briones. Lo que la carta no decía era que el Príncipe tenía cuatro esposas legales en Kapurthala.

De inmediato se organizó la marcha de la familia Delgado al completo, incluída la tata Joaquina. Como ninguno de sus miembros sabía una palabra de francés, les acompañó Leandro Oroz, no sin resistirse mucho, porque veía en su presencia ciertos ribetes de tercería. Se volvió a recordar la posibilidad de que el matrimonio produjera un hijo que liberara a la India del colonialismo británico. Y una vez resuelto el viaje Valle-Inclán insinuó "No olvide usted solicitar de su alteza el maharajá una condecoración con uso de uniforme para los que hemos contribuido a hacer la felicidad del pueblo kapurtalense y de su príncipe".[9] Porque a don Ramón sin duda le gustaban los uniformes, las charreteras y los sombreros de otros tiempos, y quizá años más tarde también pensó en lo lucido del atuendo cuando pretendió que Azaña, "se lo pidió sin pedírselo",[10] le nombrara embajador de la República. Durante mes y medio los cinco casamenteros acariciaron la esperanza de ser nombrados chambelanes de la corte de Kapurthala y poder pasearse por la

8 Testimonio de Pio Caro Baroja, sobrino de Ricardo y Pío Baroja, en el documental sobre Anita Delgado del programa Crónicas de Televisión Española "El Amor de un Príncipe". Guión de Victoria Martínez y realización de Arturo Villacorta. 2005

9 RICARDO BAROJA *Gente de la generación del 98* Barcelona 1952

10 CORPUS BARGA *Los pasos contados.- Una vida española a caballo entre dos siglos* (1887-1057) Madrid 2002

calle de Alcalá con "la cabeza liada en un turbante de muselina floreada al batik", pero cuando regresó Oroz no trajo nombramientos, ni ningún recuerdo en forma de esmeraldas, rubíes o topacios con las que al decir del pintor jugueteaba el Maharaja mientras hablaba. Oroz sólo trajo de su viaje un "ridículo" sombrero de paja y unos zapatos de lona. Ésto al menos es lo que Ricardo Baroja nos dejó contado, porque las Memorias de Anita Delgado, escritas muchos años después por su secretario y último compañero sentimental, Ginés Rodriguez, niegan que Leandro Oroz acompañara a Paris a la familia Delgado.[11] Pero en dichas Memorias, como en toda la vida de Anita, hay datos contradictorios y muchas lagunas.

INDIAN RAJA'S WEDDING.

GORGEOUS SIKH CEREMONY.

Reuter's Bombay correspondent telegraph
. interesting ceremony has taken pla
ıpurthala, where the Baja of that Stat
gatjit Singh Bahadur, has married Se

Noticia de la boda

LOS FINALES FELICES

La tarde del 30 de mayo de 1906, la anterior al atentado contra los Reyes, el anarquista Mateo Morral se sentó en la tertulia de la Horchatería de Candela junto a don Serafín, el padre de Pío y Ricardo Baroja. Más tarde, cuando se descubrió quién era y qué había hecho aquel joven taciturno, el anciano no lo recordó. Fue Juanita, una de las camareras del café, quien le refrescó la memoria. Don Serafín recordaba muy bien, en cambio, que aquel día los contertulios debatían si en las novelas eran mejores finales los optimistas o pesimistas. No hubo discusión. Todos estaban de acuerdo en que eran mejores los finales pesimistas. No sabemos que pensaría el anarquista Morral. Pero ¿cuál fue el final del cuento de hadas que empezó en aquella misma mesa de un café madrileño donde un grupo de escritores y artistas conversaban, se peleaban y tejían la historia de la cultura española de principios del siglo XX?

Anita Delgado se convirtió en la Princesa Prem Kaur -que significa Amor de un Príncipe- cuando se casó con Jagatjit Singh, primero en Paris, por lo civil, y más tarde en Kapurthala, por el rito sij. Vivió en palacios fabulosos, lució joyas que envidiaban los reyes europeos, viajó por todo el mundo y llegó a escribir un libro con sus impresiones de estos viajes, aunque sin duda alguien debió de corregirle la ortografía.[12] Hasta su muerte en 1962

11 ELISA VÁZQUEZ DE GEY *Anita Delgado Maharaní de Kapurthala* Madrid 1998

12 *Impresiones de mis viajes a las Indias. Incluído en el libro de* ELISA VÁZQUEZ DE GEY *Anita Delgado Maharaní de Kapurthala Madrid 1998*

conservó el título de Maharaní y una pensión de la casa real de Kapurthala, a pesar de que desde 1922 estaba separada de hecho, y desde 1925 oficialmente, del Maharaja, tras un escándalo de adulterio cuyo protagonista aún se discute. Pero tuvo que aguantar la inquina de las cuatro esposas del Maharaja, celosas de la extranjera que nunca entró en el harén y a quien su marido insistía en que se tratase como auténtica soberana del Principado.[13] También sufrió el desprecio de las autoridades coloniales británicas, que vetaban su presencia en los actos oficiales y para quienes siempre fue "the Spanish dancer". Estuvo al borde de la muerte por una infección que ella sospechó un intento de envenenamiento y finalmente se vió desplazada en el favor del Príncipe. Tras su separación fijó su residencia en Paris, aunque mantenía casa abierta en Málaga; se convirtió en un personaje habitual de la alta sociedad, imprescindible en fiestas y revistas ilustradas y tuvo varios amantes, entre ellos el torero Juan Belmonte.





Anita Delgado con la esmeralda de la media luna. Anita y el Maharajá en la cacería del tigre

Su único hijo, Ajit Singh, nacido en 1908, murió soltero en 1982 y su contribución oficial a la India independiente fue un puesto de agregado comercial en la embajada en Buenos Aires. No queda pues, descendencia directa de Anita Delgado. La hostilidad hacia ella pervive en los descendientes de las esposas celosas del Maharaja. El actual jefe de la casa de Kapurthala amenazó con una querella si se realizaba una película que iba a tener como protagonista a Penélope Cruz.

Tras separarse, que no divorciarse, de Anita el Maharaja tuvo numerosas amantes, pero no tomó una nueva esposa hasta 1942, cuando se casó con una Eugenie Marie Grossupova que se suicidó cuatro años después de la boda tirándose de una torre de Delhi. Jagatjit Singh murió en 1949, tras 72

13 ELAINE WILLIAMS Maharani. *Memoirs of a rebellious princes New Delhi* 1954

años en el trono y de haber ocupado cargos importantes en la India colonial y en la independiente. Y su memoria perdura en España en el dicho popular "ser más rico que el Marajá de Kapurthala".

Victoria Delgado, la Camelia mayor, se casó con George Winans, un millonario norteamericano que la abandonó por otra malagueña, prima de su esposa. Victoria y dos de sus hijos murieron en Francia en 1918 víctimas de la llama "gripe española". La custodia de los dos hijos supervivientes fue objeto de una dura batalla legal entre sus abuelos Winans y Delgado.

Esas fueron las vidas cuyo curso modificó la broma monumental que urdieron Valle-Inclán, Baroja, Oroz, Miguel Nieto y Romero de Torres. Pío Caro Baroja recuerda que a veces le pedían a su tío Ricardo, entre risas, que contara la historia. También el hijo de don Ramón, Carlos, calificaba de "broma" la intervención de su padre en la boda de la Maharaní de Kapurthala.[14] Una broma, algo sin importancia, una bagatela. Pero a veces las bagatelas tienen un largo alcance.

14 Conversación telefónica con la autora, en 2005.





¿ La última musa del Marqués de Bradomín?*

Virginia Milner Garlitz
Professor Emérita, Plymouth State University, NH, USA

Sabemos que uno de los poemas de *El Pasajero* (1920) de Valle-Inclán que aparece bajo el título de *Rosa gitana* en el apartado titulado *Tentaciones* fue inspirado por "la bailarina de los pies desnudos", Carmen Tórtola Valencia (1882-1955), que cautivó a muchos de los contemporáneos de Valle quienes la inmortalizaron en la poesía y la pintura (Amor y Vásquez *Terpsícore*). El poema apareció primero bajo el título de *A Tórtola* en 1912.

Mil novecientos doce fue el mismo año en que Valle empezó a escribir los ensayos que iban a integrar La lámpara maravillosa (Garlitz *La evolución*). Creo que la primera edición de El Pasajero o sea la de 1920 es la obra más cercana en estilo y contenido a esa importante obra, la única que Valle dedicó completamente a sus teorías estéticas (Garlitz, *La peregrinación* y El centro). Me pregunto si otros de los poemas de esa colección puedan haber sido inspirados por otras "tentadoras". Pienso principalmente en Teresa Wilms Montt. (María Teresa de las Mercedes Wilms Montt (1893-1921).

En su artículo "Valle-Inclán y las mujeres itinerantes", Leda Schiavo nos convence de la influencia de Teresa en *Clave I*, el primer poema de la última colección de poemas de don Ramón, Pipa de Kif. Ese poema termina con el signo de la cruz durante el mismo tiempo en que Teresa firmaba sus propios poemas *Teresa de la Cruz* que ella escribía como Teresa de la +.

Teresa Wilms Montt llegó a Madrid en 1918, en febrero según González Vergara (*Canto*) o a fines de enero y principios de febrero, según Hormigón (*Biografía cronológica* :755). Ella se quedó en la capital hasta finales de julio y volvió brevemente en noviembre del mismo año. En 1919 Teresa volvió a Madrid por segunda y última vez y el 28 de noviembre publicó allí su poema titulado *Beelzebuth*, según dice Hormigón (*Biografía* :795), sin darnos referencias bibliográficas.

El paisano de Teresa, Joaquín Edwards Bello (1887-1958) describe una relación juguetona entre Valle y Teresa. Indica que Teresa se consideraba la

* Traducción de la autora del artículo *The Last Muse of the Marqués de Bradomín ?*, publicada en *El Pasajero*

inspiración de la nueva dirección poética de don Ramón en *Pipa de kif*. Edwards recuerda que cuando estaba con los dos una noche en el Café Gato Negro, Valle recitó el poema que Schiavo identifica como "Aleluya", *Clave II,* el segundo poema de la colección de *Pipa* publicada en 1919 (*Mujeres*:253).

Sabemos que además del uso de marihuana y de kif y de su amor por la poesía, Valle y Teresa compartían el interés por el ocultismo. (sobre el ocultismo en Valle, véase Garlitz, *El centro*, y *Ocultismo*). Teresa se asociaba con grupos masónicos durante su residencia en Valdivia en 1912. (González Vergara, *Canto*). Y según Muñoz Coloma (*Patrona*), ella aún pudiera haber elegido la fecha de su suicidio justamente antes de la Navidad por sus conotaciones místicas. En su prólogo a Anuarí la colección de poemas en prosa de Teresa, Valle la describe como bajando de la montaña sagrada arrastrando "el prestigio esotérico de algún antiguo culto al viento y al mar, a la tierra y al fuego."(*Obra completa* II: 1749).

Teresa también se asociaba con grupos literarios y feministas en Santiago en 1911 cuando vivía con su esposo en la capital chilena. (González Vergara, *Canto*).


Foto 1. Teresa Wilms Montt

Mil novecientos dieciocho fue un año difícil para Valle-Inclán. Ni su *lámpara maravillosa,* publicada como libro en 1916 (para la recepción de esta obra clave, véase Garlitz, *Humo y luz* y *El centro*) ni su libro *A medianoche* (1917), basado en sus experiencias en las trincheras de la Gran Guerra como corresponsal de *El Imparcial* le habían traído el éxito esperado (sobre la relación de esta obra y *la lámpara*, véanse Lima, *The Gnostic Flight* y Garlitz, *La estética*) así empeorando su siempre precaria situación económica y probablemente afectando de manera negativa su relación con su mujer Josefina Blanco, entonces madre de cuatro hijos. Josefina había dejado el teatro para entonces, pero aunque según Dominquez ("Una mujer"), ella nunca se arrepintió de ello, su retiro significaba menos ingresos para la familia. No sorprende, pues que Valle pasó el año viajando de acá para allá entre Galicia y Madrid.

Como cualquier hombre alrededor de ella, Valle no podía haber escapado la obvia atracción de la bella chilena de 25 años, rubia y de grandes ojos de un intenso azul claro que tenía un pasado muy trágico. (para sus famosos "ojos glaucos", véase nuestra foto 1).

Martín Cerda dice que "es sin duda la mujer más trágica de la literatura de este siglo"[el siglo XX] (apud Ortega Parada). Ella fue encarcelada en un convento y separada de sus dos hijitas por su propia familia por sospecha de un amorío entre ella y el amigo y primo de su libertino y abusivo esposo. (González Vergara, Canto). Ella se escapó del convento gracias a la ayuda del joven poeta Vicente Huidobro y fue con él a Buenos Aires donde colaboró, entre otras publicaciones, en Nosotros, la misma revista literaria que organizó un banquete homenaje a Valle-Inclán cuando estaba en la capital argentina durante su gira de 1910 (véase Garlitz, *Andanzas*).

Muñoz Coloma describe a Teresa como el arquetipo de la *femme fatale*. En efecto, según la descripción de ella de Cansinos Assens, Teresa podría ser o la precursora de las sirenas del cine de los años 30 como Marlena Dietrich o una sucesora de una larga línea de Salomés, tan importante para el arte y la literatura de la *Belle Epoque*.

Escribe Cansinos Assens:

> Es bella e interesante de grandes ojos pasionales y tristes y un gesto amargo y desdeñoso en los labios pintados...Viste de negro y sobre el escote luce una crucecita negra que casi se pierde entre los pechos mórbidos. Se sienta en el diván con aire desesperado, cruza las piernas y fuma en una boquilla de marfil que maneja como un puntero, en tanto le sirven una copa de coñac... Me tiende la mano bella y enjoyada y con las uñas pintadas de rojo nerviosa y viril...parece poseída de una pena y un desencanto universales." (apud Schiavo *Mujeres*: 255). Ella le deja "inundado por un perfume maléfico de flor baudelariana." (Hormigón Biografía: 256).

Nuestra foto 2 muestra a Teresa llevando no la crucecita descrita aquí, sino la que podría ser la gran cruz negra que según su hija Silvia, le regaló el rey Alfonso XIII. (Schiavo: 255).



Foto 2. Teresa con la crucecita

Durante su primera estancia en Madrid, Teresa parecía mentalmente inestable, debido probablemente a la depresión causada por la separación de sus hijas y a su adicción a la morfina y otros opiáceos. El amigo de Edwards, Lasso de la Vega (Rafael, marqués de

Villanova (1890-1959), un poeta sevillano que Cansinos Assens cree parásito, le empuja a dejar a Teresa a quien nombra "ninfomaníaca insaciable", "una vampiresa" (Hormigón:758).

Edwards está de acuerdo en que ella sufre de *neurostenia* diciendo que muchas veces cree que va a morir y tiene que salir fuera para no ahogarse. Edwards confiesa que Teresa le está acechando. Cuando él mudó de residencia, ella la descubrió y cuando no le encontró en casa, ella firmó su puerta con una cruz trazada con la sangre de su menstruo. Cansinos concluye diciendo que "Es una mujer terrible, *une fleur du mal* (apud Hormigón , Biografía: 769).

En 1918, un año después de la ejecución de Mata Hari en París por haber sido espía para los alemanes, Teresa fue detenida y deportada de los Estados Unidos por sospecha de que ella también fuera espía, debido, probablemente al hecho de que, como Mata Hari, era una joven atractiva que viajaba sola y porque tenía un apellido alemán. En realidad, en 1918, Teresa, agobiada por el suicidio de un joven pretendiente argentino, iba en camino a los Estados Unidos para alistarse en la Cruz Roja y acudir al frente francés. Así es que Teresa y Valle compartían todavía otra cosa, eso es su simpatía por la causa aliada (sobre la aliadofilia de Valle-Inclán, véase Monge *Los Aliados*).

Un año después, Teresa fue deportada de Francia, esta vez por sospecha de ser conspiradora bolchevique (*Hormigón*). Volvió a España, haciendo su casa en Madrid antes de mudarse a París por última vez.

Además de ser extremadamente bella como se ve en las fotos que incluimos aquí, Teresa era una talentosa escritora que publicó cuentos y poemas en Buenos Aires y en Madrid. Escribió una colección de poemas en prosa titulada *Anuarí* que fue su nombre para Horacio Ramos Mejía un adolescente argentino que, posiblemente por el desaire de Teresa, se abrió las venas en la presencia de ella en su bañera en Buenos Aires. Sólo después de su muerte, Teresa decidió que estaba enamorada del joven y le dedicó unos versos llenos de pasión erótica e imágenes macabras. Schiavo (*Mujeres*: 252) la llama típica decadentista "tanto por la exacerbación de lo macabro como por la delectación en el sufrimiento." De ese modo comparte todavía otro interés con Valle-Inclán al menos en la literatura. Eso es la necrofilia. Pienso, por ejemplo en *Rosa de papel* en que Julepe hace el amor con su mujer después de haberla matado por dinero o en *Sonata de otoño* en que el Marqués de Bradomín hace el amor con Concha en su lecho de muerte.

La costumbre de Teresa de vestirse siempre de negro y la decoración de su habitación que Edwards describe como "tapizada de negro [donde] tenía cráneos y vidas de santos,

y puñales mayalos y muñequitas de Nuremburgo. Era una mezcla extraña de cosas infantiles y truculentas: lo macabro en una caja de dulces"(apud Schiavo: 261) reflejan su obsesión con la muerte.

Valle-Inclán escribió el prólogo para *Anuarí* publicado en 1918. Allí, don Ramón llama a Teresa una "frágil y blonda druidesa" y se refiere al efecto de su voz con términos que recuerdan los de *la lámpara* que describen el poder de la música verbal:

> Tiene la clara diafanidad en las altas cimas y no sabemos si es lejos o cerca de nosotros cuando suena el maravilloso silencio....maravillosa virtud de esa voz que golpea la puerta de bronce del templo de Isis : los ecos milenarios se despiertan y las sombras acuden al conjuro, pasan guiadas por la música de *las palabras que se abren como círculos mágicos en un aire nocturno* ...maravillosa voz alejandrina que renueva el temblor de las visiones apocalípticas y la mística calentura del fakir que deslíe su conciencia en el Gran Todo. (énfasis mío)(Obra completa II: 1749).

A su vez Teresa describe a Valle en el capítulo XXIII como "un mago fakir antes de Cristo" y se refiere a su *lámpara maravillosa*: "sobre mi mesa las páginas de *La lámpara maravillosa* se abrieron como brazos en la sombra". Menciona su capa diciendo " Pasó su luenga barba hacía compás al vuelo de su capa inflada. Teresa también llevaba una capa, una pequeña "capelina" que su hija Silvia describe en sus memorias (Schiavo "Mujeres: 255).

González Vergara nos dice que Valle acompañó a Teresa en una excursión a Avila y Toledo en junio de 1918, sin especificar la fecha. Edwards dice que Teresa fue muy conmovida a ver la ciudad de su tocaya y que ella quería pasar sus últimos días allí. (Schiavo *Mujeres*: 252.).

La colección de poemas titulada El Pasajero se publicó el 15 de febrero de 1920, un año antes del suicidio de Teresa en París, el 24 de diciembre.

Teresa mostraba tendencias autodestructivas durante su primera visita a Madrid, según Edwards quien dijo a Cansinos Assens en su tertulia de El Café Colonial que "Esta Teresa se está arruinando la salud, bebe, toma coca, se pincha ¡Es un dolor!" (*apud* Hormigón, *Biografía* : 757). Teresa había tratado de suicidarse una vez antes mientras que estaba en el convento en Santiago. Aquella vez tomó una sobredosis de morfina. En París tomó veronal que según la Mrs. Caldwell de Cela es un suicidio "de buen tono." "[el veronal] siempre fue de buen tono, hijo, debe tomarse con champán y de noche." (*apud* Muñoz Coloma "La Patrona").

La edición de 1920 de El Pasajero es la única que está dividida en apartados, entre los que se incluye el de *Tentaciones*. Algunos de los poemas que aparecen allí salieron en junio de 1918

coincidiendo con el tiempo durante el cual Valle y Teresa estaban en su excursión por Castilla. Uno de ellos titulado *Rosa del caminante* se publicó primero en *El Imparcia*l como *Ciudad de Castilla* el 3 de junio de 1918.

En adición a las ciudades mencionadas en el último verso: Astorga, Zamora y León, el poema parece referirse a Toledo la ciudad emblemática de la destrucción del tiempo y la muerte en *La lámpara*. Del mismo modo que en aquella obra, la edición de *El Pasajero* de 1920 presenta Galicia como el contrario de Castilla. (sobre la importancia del concepto de los contrarios en Valle, véase Garlitz, Andanzas). *Rosa matina*l originalmente titulado *del Celta es la victoria* fechado el 13 de agosto de 1918 contrasta "la parda tierra castellana " con "el verde milagro" de Galicia.

Rosa del paraíso, también publicado en junio, (el 9 en *El Sol*) bajo el título de *Rosa del mito solar* parece continuar la descripción de Galicia :"el campo verde de una tinta tierna, /los montes de amatista opaca".

En *La lámpara* el narrador se conecta con Toledo al describir el retrato del Cardenal Tavera que El Greco basó en su máscara de muerte. Así implica que su verdadero rostro será revelado por ese "último gesto." de la muerte. Una de las primeras referencias a una máscara semejante que hace Valle se encuentra en la conferencia "Los excitantes" que dio en Buenos Aires durante su gira de 1910 (véase Garlitz, *Andanzas*) en la cual dice que, debido al efecto del haschich, "en su rostro "sintió algo que era la sensación exacta de una máscara de cera puesta en él".

En 1918, don Ramón sólo tenía 52 años, pero debe haberse sentido mucho más anciano y cerca de la revelación de su propio "último gesto" en la presencia de la bella tentadora de 25 años que era Teresa.

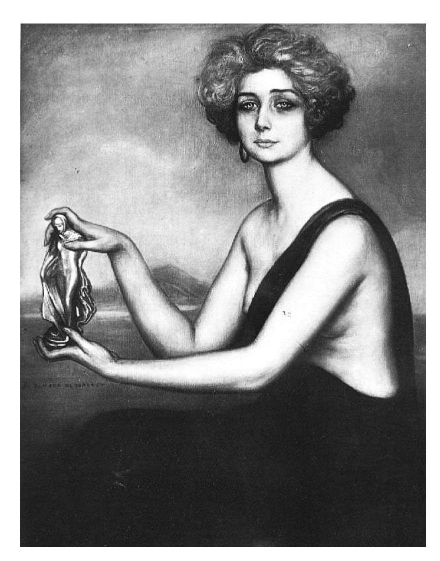


Foto 3. Retrato de Teresa Wilms Montt

Durante una madrugada en el Café Gato Negro, su amigo Edwards cuando observó a los dos fumando kif y escribiendo en la misma mesa y después en una malograda cena [Teresa estropeó la comida] en casa de Anselmo Miguel Nieto o en la de Romero de Torres, quienes pintaron sendos retratos de Teresa, opinó que la relación entre ellos era la de padre e hija. El re-

trato de Romero de Torres en nuestra foto 3 que se reproduce en la *Biografía de Hormigón*: 754 es el que se incluyó en la exposición del artista cordobés en 1922 en Buenos Aires (Santos Zas *De puño*). No he podido localizar el retrato de Nieto. Ortega Pareda (*La patrona*) señala la existencia de todavía otro retrato en óleo por el afamado artista hispano- francés, Antonio de la Gándara (1862-1917) en el Museo Histórico Palmera Romano en Limache, Chile (véase nuestra foto 4).



Foto 4. Retrato al óleo de Teresa

Hay un misterio en cuanto a su fecha. Se da como 1918, pero cuando Teresa estaba en España aquel año, Gándara ya había muerto. Puede haberse pintado antes de la salida de Teresa de América del Sur, pero ella no se parece a una *femme fatale* en este retrato.

Aunque Edwards describe la relación entre Valle y Teresa como paterfilial, ambos, Hormigón y Schiavo creen que había algo más serio allí. En efecto, Schiavo nos convence de que podríamos leer *Clave I* de Pipa como un poema de amor dedicado a Teresa.

Yo iría aún más lejos para decir que todo el conjunto de poemas publicados durante la primera estancia de Teresa en Madrid o sea desde febrero hasta noviembre de 1918, pueden leerse como una historia de amor o a menos como una historia de la inspiración de Teresa en la obra de don Ramón. Allí, según su costumbre, Valle se sirve de su obra dedicada a otra persona para presentar algunas de sus propias ideas estéticas como por ejemplo en sus ensayos sobre las Exposiciones nacionales de Bellas Artes de 1908 y 1912(véase Garlitz, (*El centro*).

Si consideramos *Clave I* de Pipa como la culminación de ese conjunto, entonces podemos seguir las imágenes e ideas que llegan hasta allí. Algunos de los poemas se conectan con imágenes y conceptos encontrados en La lámpara publicada en forma de libro dos años antes. Son una celebración de la juventud y su efecto sobre el "yo" del poema. En *Clave I*", su musa es "la niña primavera", la Princesa "corazón de abril" quien le hace volver a los días de su niñez cuando el mundo tenía la gracia de la mañana. Ella hace cantar a sus sentidos en el corazón del cristal azul. Ella conmovió la "rosa de su corazón".

Una posible alusión a Teresa como "Princesa abril" puede verse en *Rosa*

de mi abril" publicado en *El Imparcial* el 19 de agosto de 1918. Describe a un amor perdido que nuevamente encontrado en un azul jardín de abril le guía ahora por un sendero nuevo. Notamos que "Rosa de abril " es el título de la Virgen de Monteserrat en la canción de arte de Jacinto Verdaguer (1845-1902) *Virolai* de 1880.

Rosa de furias publicado más tarde como *Rosa del destino* (*El Imparcial*, 24 de febrero de 1919) parece elaborar sobre el verso de *Clave I* "Y jamás le nieguen tus cabellos de oro jarcias a mi barca, todo de cristal.". Decribe su barco de marfil que vela bajo una luna plena en abril. El "yo" puede referirse al impacto de Teresa en su vida cuando dice "Y era abril cuando ululante/ por mi vida pasó un ciclón."

En "Clave I", el "yo" llama a su musa su "spiritu gentil" Esta referencia a la aria más famosa de La favorita de Donizetti (1894) refleja el amor de Teresa por la ópera , una pasión que la atrajo inicialmente a su esposo, según González Vergara (Canto). El titulo de la ópera que quiere decir "espíritu de la luz " puede referirse al interés de ambos Valle y Teresa por la luz, particularmente por la luz del sol por su asociación esotérica. (sobre la importancia de la luz en la obra de Valle, véase Fernández Ripoll) Esta asociación se repite en el verso " En la risa joven del Numen Solar".

En su prólogo a *Anuarí*, Valle-Inclán repite un tema gnóstico de La lámpara que es aquella luz sagrada que inspira al hombre caído a volver a ella. "El barro recuerda la hora en que salió del caos... con el dolor de la caída se junta el anhelo por volver a la luz"

Rosa del sol, publicado primero el 13 de octubre de 1918 como *Rito juliano* es un himno al sol en su sentido esotérico como la luz que ilumina las Ideas Eternas en el hombre por medio de la canción de su boca o sea la poesía. En su forma de poesía, esta luz redime o transforma la roca terrestre en cristal o sustancia pura, "Sacro verbo redime la Roca de Mundo / Su estrella trasciende al Cristal".

La referencia al emperador Juliano en el título original de este poema se elabora en el muy complejo poema- *Rosas astrales* (No tengo la fecha de su primera publicación. Tal vea sea ésta la primera) En ese poema Juliano como el Apóstata quien renegó a Cristo al volver a sus creencias paganas se ve como el primero en percibir el poder de los astros en la creación de la poesía. El poema llama los astros o pequeños soles las llaves del Gran Todo. Contienen el poder del demiurgo, el dios gnóstico de la creación quien, como la rosa alejandrina en *La lámpara* representa el tipo de arte en el cual el artista mira el mundo desde una perspectiva alejada y sin compasión. Yo considero el poema *Rosa gnóstica* publicado primero como *Credo* en *El Sol* el 9 de junio de 1918 como una condensación de ese credo artístico expresado en *La lámpara*.

(véase Garlitz *La peregrinación*).

Un poema publicado primero en El Sol el 9 de junio de 1918 bajo el título de *Rosa del mito solar* lleva como epígrafe un verso de Darío que se repite más adelante en el poema: "era el cielo cristal, canto y sonrisa ."

Este poema se convierte en *Rosa del paraíso* en 1920. Se refiere al domingo de ramos y sabemos que en 1918 la Pascua fue en abril. "Esta emoción divina es de la infancia cuando felices el camino andamos/Y todo se disvuelve en la fragancia de un Domingo de Ramos."

González Vergara conoce una carta inédita de Valle a Teresa en la cual se dirige a ella como "preciosa cristal"

Como se sabe, el cristal es un elemento muy importante en la teoría estética de Valle-Inclán que elabora en *La Lámpara* (véanse Garlitz, El centro, Schiavo "cristal" y Lo Dato All That Glitters). En aquella obra, Valle conecta el cristal con otra de sus imágenes claves, eso es la rosa.

¿Puede ser que Teresa, el precioso cristal sea también la rosa? En *Clave I* de Pipa, ella es la rosa y él es el toro. Tal vez eso quiera decir que Teresa pudiera ser la musa principal de los *Poemas de las rosas.*

Este título aplicado a la poesía de Valle-Inclán apareció primero en *El Imparcial* en el conjunto de poemas llamado *Las rosas pánicas* el 10 de junio de 1918.

En 1915 Valle publicó un ensayo titulado *Las tres rosas estéticas* que integró más tarde en *La lámpara* (véase Garlitz, *La evolución*). Allí la tercera rosa es la alejandrina , el mismo adjetivo que Valle emplea para describir la voz de Teresa en su prólogo a Anuarí. Esto nos ayuda a probar que Teresa es la"cortesana de Alejandría" como veremos más adelante. En La lámpara la rosa alejandrina se refiere al tercer sendero estético, es decir el arte gnóstico en el cual el artista observa el mundo desde una perspectiva altiva y alejada, como vimos en"*Rosa gnóstica* (véase Garlitz, El centro y *Ocultismo*). Es ésta la que será la perspectiva del esperpento.

El cristal se conecta lógicamente con otra imagen clave de toda la obra valleinclaniana, eso es el espejo. (véase, por ejemplo *La visión del esperpento* de Cardona y Zahareas).

En el poema *Asterisco*, originalmente titulado *La gata* (*El Imparcial* el 9 octubre de 1918) una mujer conjura al diablo en su forma de Belial en un espejo mágico. En vez de Belial, del mismo modo que en la caverna de Platón (otra de las imágenes claves de Valle, véase Esteve *Aproximación*), el espejo revela el mundo real detrás del mundo ilusorio. La mujer gata que invoca al diablo con sus dedos en "circunflejo" nos recuerda a la madre en *Mi hermana Antonia* cuya mano ha perdido los dos dedos del medio dándola la permanente forma de circunflejo, o sea el signo de los cuernos del diablo.

Valle reditó ese cuento el 21 de febrero de 1918. Y recordamos que Teresa escribió su propio poema dedicado a Beelzebuth, conocido como el señor de las moscas. Una mosca aparece en el poema de don Ramón: "La mosca que vuela busca en el reflejo del cristal la mano puesta en circunflejo." En 1920 este poema es seguido por *Rosa de Belial*, publicado mucho antes como *El íncubo* (*El Imparcial*, 20 de abril de 1914), probablemente porque se trata del diablo en su misma forma de Belial que viola a una joven dormida. En uno de sus diarios, Teresa describe sus propios espejos que aparecen en el mágico número de nueve: "cuando iba a entregarme al sueño, me di cuenta de que estaba rodeada de espejos. Encendí la lámpara y los conté. Son nueve. El hondo silencio extiende su cristal opaco dentro de mi alma". (*Páginas de mi diario.* Londres, 16 octubre 1919: 22).

Notamos que hay nueve poemas en cada uno de los cuatro apartados de *El Pasajero* de 1920 y que en La lámpara son nueve las experiencias extáticas por las cuales el poeta peregrino tiene que pasar antes de unirse con el Gran Todo de la Belleza Absoluta. (Sobre la importancia de los números mágicos en Valle-Inclán, véase Garlitz *La evolución* , *El teosofismo* y *El centro*).

En su prólogo a Anuarí, don Ramón llama a Teresa "una druidesa " y su voz "alejandrina". El poema titulado *Cortesana de Alejandría* en *El Pasajero* de 1920 se hace eco de esa asociación. No tengo fecha de su primera publicación. Puede ser esta.

Cortesana de Alejandría es el subtítulo de la escandalosa novela de Anatole France, Thaís (1890).

Cuenta la historia de un devoto ermitaño anacoreta que vive en el desierto. Convierte a una joven cortesana rubia de ojos claros al cristianismo, pero es seducido por ella a su vez. Es interesante notar que uno de los críticos de su obra cuando Valle estaba en Asunción durante su gira de 1910 compara su moralidad con la de la novela de France (véase Garlitz, *Andanzas*).

¿Será que el autor mayor ahora "exiliado" de Madrid en el "desierto" de Galicia, que hasta entonces que sepamos había sido un esposo y padre dedicado, vea un paralelo entre su relación con la joven "cortesana " Teresa quien es rubia de ojos glaucos como Taís? Consideremos en este contexto el último verso del poema: "Antonio el anacoreta huyó de tu sombra por Alejandría. Antonio era Santo! ¿Si fuese poeta ?"

En el poema se describe a la cortesana como "docta en los secretos de la abracadabra" y el "yo" la compara con la serpiente, la rosa y el fuego, una referencia a su lectura del Tarot que se infiere por el verso "dispersó en el aire tus letras mi mano". La serpiente, claro está, es el tentador de Edén que

es constantemente representado como una mujer en el arte y la literatura de los años 1890, por ejemplo en la novela Salammbo de Flaubert y la pintura de los prerrafaelitas Waterhouse y Rosetti (véase Edwards).



Foto 5. Teresa recostada en un diván

Ya hemos comentado la importancia de la rosa y se alude al fuego aquí en *Clave I* diciendo que la rosa está "encendida".

Otro poema publicado durante la primera visita de Teresa a Madrid en 1918 como *Rosa de luz* (*El Sol*, 1 de septiembre) se convierte en *Rosa de Turbulus* en 1920, clave II del apartado *Tentaciones* . A primera vista parece hacerse eco de *Sonata de Estío* en su descripción de una princesa maya en un ambiente tropical. Pero es posible ver otra alusión a Teresa aquí. Ella es exótica por ser latinoamericana y es inasequible como una princesa por ser tan joven, más como una hija que como una amante (Cansinos Assens la llama altiva aunque Lasso de la Vega opina que es ninfomaníaca.) Podemos conectarla con Teresa por el hecho de que se abanica con una rosa y recita versos de abril desde su hamaca que tiene "la cadenciosa curva de opio." (véase nuestra foto 5 para una posible inspiración para esta imagen).

El poema también se refiere a sus labios pintados con la llama roja de tentación, lo cual recuerda la descripción de Cansinos Assens.

Según González Vergara, (*El canto*), existe otra carta de Valle en que se refiere a ella como "Niña Chole", la joven de *Sonata de estío* que fue seducida por su padre. Otra novela que incluye una relación incestuosa, *Sonata de invierno* se reditó el 7 de julio de 1918.

El último poema publicado en 1918 que puede conectarse con la relación entre Valle y Teresa fue publicado en *El Imparcial* el 4 de noviembre, eso es después de que Teresa dejó Madrid la primera vez, es *Rosa de bronce,* que aparece en 1920 como *Rosa del rebel-*

de. ¿Puede ser que el último verso sea una expresión del arrepentimiento que siente don Ramón por esa relación?: “La casa profané con mi lascivia”

Desde luego, todo esto es pura conjetura en este momento. Tendremos que esperar hasta que González Vergara localice las dos cartas de Valle a Teresa y otro diario inédito de que habla Hormigón (*Biografía*: 791), cree que una de las cartas fue enviada en la segunda visita de Teresa a Madrid durante la cual no podía ver a don Ramón porque se encontraba en Galicia- en adición a los hallazgos de otros investigadores para decidir si Teresa Wilms Montt fue de verdad una de las últimas musas del Marqués de Bradomín.



BIBLIOGRAFÍA CITADA

BARREIRO, JAVIER. *Las opiniones de Valle-Inclán sobre el cine: una entrevista desconocida.* Anales de Literatura Española Contemporánea, 20, pp. 503-516. (1995).

AMOR y VASQUEZ, JOSÉ. *Valle-Inclán y las musas :Terpsícore.* En Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos:: Homenaje a Wiliam L. Fichter , A. David Kossof, José Amor y Vásquez, eds.Madrid: Castalia, 1971.: 11-33.

CARDONA, RODOLFO, ANTHONY N, ZAHAREAS. *Visión del esperpento*. Madrid: Castalia,1970 (2a edición revisada,1982).

DOMÍNQUEZ CARREIRO, SANDRA. *Una mujer olvidada*. Anales de la literatura española contemporánea. (junio 22,2003): 183-204.

EDWARDS, MEGHAN. *The Devouring Woman and her Serpentine Hair in Late Preraphaelitism.* English/ History of Art, Brown University, 2004. http://www.victorianweb.org/painting/prb/edwards12.htmlEdw

ESTEVE, PATRICIO. *Aproximación al platonismo.* Cuadernos del Idioma 6 (octubre, 1966):39-64.

FERNÁNDEZ RIPOLL, LUIS MGUEL. *Breve aproximación al símbolo de la luz en La lámpara maravillosa In Manuel Aznar y Manuel Rodríquez* (eds.) Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán (Bellaterra del 16 al 20 de noviembre de 1992).San Cugat del Vallès: Cop d'Idees Taller d'investigaciónsValleinclanianies, 1995:179-195.

Garlitz, VM.

Andanzas de un español aventurero por las Indias. El viaje sudamericano de Valle-Inclán en 1910 Barcelona: PPU.2010.

_____*El centro del círculo. La lámpara maravillosa de Valle-Inclán*. Cátedra Valle-Inclán Universidade de Santiago de Compostela, 2007.

-------*El centro del círculo. La lámpara maravillosa de Valle-Inclán*. disertación doctoral, leida en la Universidad de Chicago, 1978.

______*La evolución de La lámpara maravillosa*. Hispanística XX 4(1986):193-216.

______ *La estética de Valle-Inclán en La media noche y En la luz del día* en *Revista de Estudios Hispánicos* (University of Alabama) XVI (1989):21-31.

______*La lámpara maravillosa: Humo y luz* en *Valle-Inclán: El Estado de la Cuestión*. Santos Zas, Margarita (coord.). *Estéticas deValle-Inclán*. Insula 531(marzo, 1991:11-12.

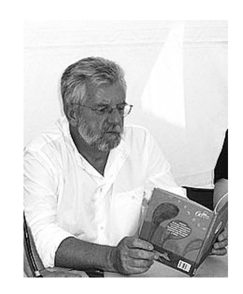
______*El ocultismo en La lámpara maravillosa de Valle-Inclán* In Clara Luisa Barbeito (ed.) alle-Inclán, Nueva valoración de su obra (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte) Barcelona: PPU, 1988: 111-124.

______*Teosofismo en Tirano Banderas*. Journal of Spanish Studies: Twentieth Century2.1(Spring 1974), recogido en http//www,el pasajero.com (2001).

--------*La peregrinación en La lámpara maravillosa* y *El Pasajero* En Paulo G. Caucci von Saucken)(ed.) Saggi in onore di Giovanni Allegra, Perugia: Universitá di Perugia ,1995:317-324.

Lectura da Pipa de Kif

polo poeta
Xosé María Álvarez Cáccamo





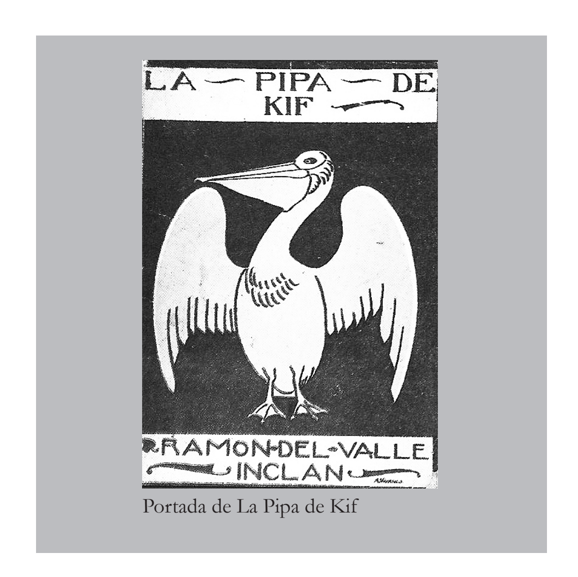
Rumbos de *La pipa de kif*

Xosé María Álvarez Cáccamo

Déixome levar polo arrecendo do fume, pola suxestión visionaria e polo engado danzante da música de La pipa de kif. Se obedezo as indicacións de viaxe propostas polo autor, non hai perigo de extravío. Don Ramón María del Valle-Inclán, como noutras mostras do seu excepcional xenio artístico, propón neste libro de 1919 un itinerario que nos transporta en equilibrio entre as densas fonduras da trascendencia simbólica e o discurso satírico que vai configurando a estética do esperpento. Da incursión no territorio dos paraísos artificiais, sen renunciar ao efecto de verdade, á virtude indagatoria da experiencia alucinóxena, estimulante ou calmante, Valle regresa investido cos atributos da sabiduría irónica. Semellante tonalidade presidira xa os exercicios espirituais da poética fantástica titulada La lámpara maravillosa, un tratado de místicismo laico destinado á procura de certezas relativas aos procesos de creación artística.

Relido agora, en 2010, máis de cuarenta anos despois da miña estrea como receptor xuvenil abraiado fronte á sedución da palabra de Valle- Inclán, La pipa de kif abandona aquela función de guía –compartida con outros manuais decisivos, obras de Herman Hesse ou dos poetas da beat generation- para mozos e mozas que comezabamos a practicar certos rituais de disidencia nos que resultaba imprescindíbel o gozo grupal do pito de hachís ou marihuana. E gaña en capacidade de comunicación estética e emocional, unha vez liberado daquela carga de trascendencia por mor da actual ubicación cronolóxica deste destinatario, que conta hoxe sete anos máis de idade que o autor na hora da primeira edición. Non obstante, cómpre considerar aínda o efecto revulsivo, a heterodoxia activa de La pipa de kif para un momento como o actual, en que perviven, ou mesmo se revitalizan, hábitos de represión moral sobre o consumo da "verde yerba de Estambul".

Hoxe sei, porén, que Valle-Inclán non labrou os versos de La pipa de kif a xeito de discurso apoloxético, por máis que declarase que a graza do cannabis lle devolvía a visión da inocencia infantil. A súa era unha experiencia vivida e formulada coa naturalidade



Portada de La Pipa de Kif

que lle permitían o seu tempo e a súa propia disposición temperamental. Vitalista e nostálxico, o poeta se entrega ás atmosferas dun mundo que aparece bañado no arrecendo transparente do alborecer. O primeiro poema -homónimo do libro, "La pipa de kif"- leve, irónico, mesmo simpático nas súas formulacións de virtuosismo rítmico (e, ás veces, tamén conscientemente arrítmico), conserva aínda potencia de aparello interrogante, ángulos de ollada simbolista: "El ritmo del orbe en mi ritmo asumo." A pipa de kif arde en homenaxe á deusa Primavera neste limiar gozoso que aínda non anuncia a perspectiva expresionista e crítica de varias "claves" posteriores. A experiencia da herba visionaria constitúe vivencia sensual pero abre tamén algunha porta ao coñecemento emotivo e intelectual das esferas da outra beira da existencia:

"Mi sangre gozosa claridad asiste
Si quemo la Verde Yerba
de Estambul".

Gozo e coñecemento no diálogo de fusión do home co universo:

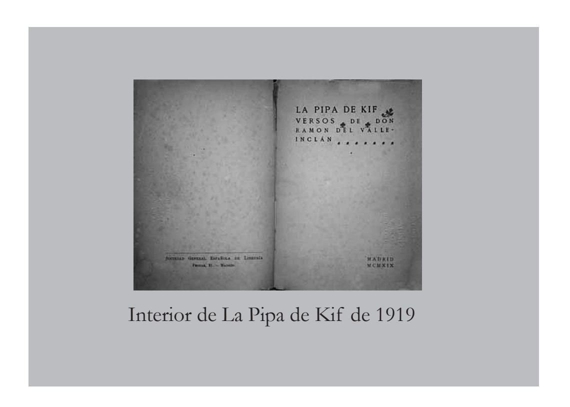
"Encendidas normas
por donde va el coro
Del mundo: está el mundo
en mi corazón".

A Primavera acende o ánimo do poeta, que regresa á inocencia transportado en volutas de mistéricos fumes. A inocente disposición anímica xustifica un irrefreábel brinco herético e burlesco:

"Por la divina primavera
Me ha venido la ventolera
De hacer versos funambulescos
-Un purista diría grotescos".

Son os caprichos rimados da Clave II, os do poema titulado "¡Aleluya!", enredos musicais en formato de pareados eneasílabos, unha colección de viñetas ou "cabriolas espantables" destinadas a provocar ás xentes de orde. Érguese de cando en vez o chafarís dunha imaxe xenial que proclama intencións e efectos magníficos de esperpento:

"Yo anuncio la era argentina
De socialismo y cocaína.
De cocotas con convulsiones
Y de vastas Revoluciones".



Interior de La Pipa de Kif de 1919

Reviravolta circense –funambulesca- , contraste equilibrista entre conceptos de dimensión épica e detalles de entidade menor que introduce irreverentes proposicións de moi valleinclanesca vontade ácrata. Comeza a estadea dos heroes clásicos cara aos rumbos do Callejón del Gato. Sentimos, ademais, o latexo do fondo ideolóxico de Valle, progresivamente abeirado aos dominios da esquerda revolucionaria. E asistimos talvez ás primeiras declaracións de intencións para unha nova fórmula artística no proceso histórico da súa obra, a poética do esperpento, que o autor sitúa no espazo xenérico das vangardas –como comprobaremos noutros poemas deste libro- e identifica fundamentalmente co futurismo:

“¡Pálida flor de la locura
Con normas de literatura!
¿Acaso esta musa grotesca
-Ya no digo funambulesca-,
Que con sus gritos espasmódicos
Irrita a los viejos retóricos,
Y salta luciendo la pierna,
No será la musa moderna?”.

Musa moderna, de cerna expresionista e xa non modernista, malia o entusiasta recoñecemento ao maxisterio de Rubén Darío en versos deste mesmo poema que traen arrecendo de despedida ás normas da sublime Estética intersecular:

“Cantor de Vida y Esperanza,
Para ti toda mi loanza”.

Afíase o gume expresionista, da tradición de Quevedo e Goya, axiornada por Solana ou Zuloaga e revitalizada con singular acento na obra de Valle-Inclán desde a década dos anos 20, na sucesión de estampas descritivas que constitúen “Fin de Carnaval”, un poema decididamente esperpéntico. As imaxes que constrúen o texto semellan acoutacións teatrais concebidas ao xeito das usadas en Luces de Bohemia, fotogramas de sentido autónomo e potente efecto visual e plástico. Algúns dos recursos técnicos característicos do esperpento activan xa a súa función de degradación satírica. Así, a cousificación:

“Latas, sartenes, calderos,
Pasan en ciclón”.

Redondea o poeta o deseño do ambiente degradado, absurdo e sórdido, en clave de farsa e ao servizo da ela-

boración do antiheroi colectivo, protagonista da celebración dun enterro da sardiña que se inspira nun célebre cadro de Goya. Brilla, máis unha vez, o seu oficio de creador de imaxes maxistrais:

"Lleva al arroyo rieles
La taberna en luz".

Por vía de procedementos de humanización de sutil carga humorística, Valle borda greguerías, pincelada de vangarda en versos de formato tradicional:

"La luz se tiende a regueros
Sobre el pelotón".

O poema entrega unha xenerosa acumulación de prodixios expresivos e de fantásticas escenas de superior entidade satírica, como a da impactante xuntanza canina destes versos:

"Juntan su hocico los perros
En la oscuridad:
Se lamentan de los yerros
De la Humanidad".

Maior intensidade e variedade de cor, máis vibrante dinamismo de formas e movementos pintan a "Marina norteña", un sobrecargado cadro costumista que insinúa, pero non resolve –nin pretende esa solución- aberturas de vangarda futurista. Futurista é a composición evocada, o conxunto de elementos que compoñen a figura da lembranza. O ámbito estridente da taberna, "el tabaco, los naipes, la reyerta", a tristura da tarde, a lúa oculta pola néboa, a goleta lonxincua "cortando el arco de la luz poniente" ... conforman unha composición visual que ao poeta lle suxire propostas de novos códigos estéticos:

"La triste sinfonía de las cosas
Tiene en la tarde
un grito futurista:
De una nueva emoción
y nuevas glosas
Estéticas se anuncia
la conquista".

Fronte ao referente da modernidade mecánica, a velocidade e o deporte, fronte ao automóbil de carreiras que Marinetti elevaba a superior categoría de arte, Valle-Inclán selecciona unha estampa popular, unha marina tópica, revitalizada con vigor de imaxe espléndida e rotundos ritmos de xinea modernista. ¿Haberá no alicerce intencional desta escolla un punto de ironía, unha afirmación de distancia fronte aos farsantes que descoñecen que o esperpentismo -coma quen di: a vangarda- xa o inventara Goya? A opción de outorgar virtualidade de código vangardista a unha pintura de ambiente, a unha natureza viva, responde, en todo caso, a esa permanente querencia valleinclanesca polo universo do popular, de cerna galega ou madri-

leña, enxebre ou castiza. O futurismo está inventado: é a propia realidade das cousas no seu asombroso xogo de combinacións. Pero o poema de Valle, como o resto dos que compoñen La pipa de kif, non verbaliza a emoción nova con "nuevas glosas estéticas", a menos que singularicemos a novidade no espazo exclusivo –e tan xeneroso en resultados- do esperpento e non a identifiquemos coas vías do futurismo. Entre nós houbo un grandísimo poeta, un dos maiores do ámbito europeo, Manuel Antonio, que si glosou o berro da natureza e os ambientes de mar e taberna con fórmulas estéticas de vangarda.

Cun nostálxico álbum de caricaturas nos agasalla o poeta na Clave V, a do poema "Bestiario", que reúne a colección poeirenta da "Casa de Fieras del Buen Retiro". Valle regresa á nenez, como cando recobrara a graza matinal por obra do kif, através do gozo na contemplación dos animais engaiolados que trazan a figura do Gran Bestiario Zodiacal. Pero non son os ollos da inocencia infantil senón os dunha óptica sarcástica ateigada de experiencia e afiada nun ferrete envelenado os transforman o inventario zoolóxico nun fresco social de perfil expresionista. O prodixio caricaturesco da antropomorfización de diferentes especies animais remata na reviravolta da animalización de colectivos raciais e persoeiros de sona. O canguro "Tene trazas de alemán". A impertinencia do leopardo evoca o xesto do inglés. O oso "Recuerda al Conde de Tolstoy". A cotorra "luce una falda / Que fue de la Infanta Isabel". A xirafa lembra a "divina / Silueta de Sara Bernhardt". O fantástico zoo esperpéntico reserva aínda unha gaiola para a exhibición da experiencia vidente. É o territorio do pavo real, convocado así :

"¡El negro opio de la China
Sabe tu verso ornamental,
Ave divina
De un paraíso artificial".

O poema afortala a súa arquitectura nos alicerces da imaxe inesperada, con frecuencia fundamentada en conexións analóxicas da cerna da greguería, o certeiro aparello inventado por Ramón Gómez de la Serna, que Valle reutilizou e os poetas de vangarda e os da xeración do 27 continuaron a cultivar. Unha axeitada reformulaciòn gramatical destes versos que os deixase en liña directa de definición daría unha greguería clásica:

"Temeroso esconde las crías
En el buche de acordeón:
Antipatías
Tiene el canguro de embrión".

Estes outros non precisan reordenación para seren aceptados como mostra evidente do xénero:

"La cabra contempla la vida

Con los ojos muertos de luz".

Equilibrios de humor e metáfora, experimento imaxinativo e disposición satírica do esperpento.

En ton de poema menor, "El circo de lona" fai eco complementario ao espectáculo do fresco social que pinta a casa das feras. Pero a sátira alixeira aquí as súas proporcións. O poeta mostra a súa simpatía polas derrotadas paisaxes por onde transitan os humildes, a súa atracción pola estética do cutre, unha predisposición de tenrura que tempera a perspectiva elitista:

"Y danzan los brillos
De falsos anillos,
Peines y brinquillos
Por el redondel.
¡Dicen la quimera
De una vida entera,
Sueño de ramera
Triste, en el burdel!".

Trátase do reiterado recurso de elevación a categoría épica de realidades vulgares -a épica das multitudes , a solemnidade da pobreza-, metamorfose non exenta de trucos de garimosa ironía, como a que se mostra nos versos finais do poema:

"¡Circos! ¡Cantos olvidados
De fabulosas edades!
Heroicos versos dorados
De Alcibiades".

Non resulta allea a esta sucesión de escenas de humilde espectáculo circense enxergado en perspectiva de dimensión social a outra visión, a do contemplador inmerso en néboas de kif, ángulo óptico que conforma no libro unha sorte de motivo vivencial empregado a xeito de fío estruturador do conxunto:

"Vuelo de gayas banderas
Que en la azulada neblina,
Se tienden por mis quimeras
De cannavina".

No itinerario que La pipa de kif propón e eu percorro agora con libre vontade viaxeira, a serie de poemas dedicados ao crime de Medinica, claves VII a XIV, traza unha despaciosa volta no camiño que me adormece e que, na miña lectura –de pretensións nada académicas-, perturba o vibrante curso deste libro singular. É unha sucesión de estampas costumistas, de acento artificiosamente tráxico e timbres dun realismo acartonado. O autor, non obstante, non pode disimular as súas galas de virtuoso do ritmo e da imaxe, que brincan de cando en vez con estouros felices:

"En el campanario la flaca cigüeña
Esconde una pata
y el misterio enseña:
La villa amarilla
toda es resplandor".

Pero dimite Valle provisoriamente da pronuncia quebrada e crítica do expresionismo esperpéntico e mesmo da reiteración de motivos simbolistas, fantasías labradas polo efecto do kif e solemnidades de brillo modernista. O guión da dramática crónica dun crime, vestido con vedrañas roupas de lenda, moi distante do testemuño satírico e social da contemporaneidade ou da exhibición da experiencia vidente, couta esas solucións máis atrevidas e máis concordes coa nova estética que constitúe a principal aportación de La pipa de kif. A clave XIV, que fecha a serie, recobra, non obstante, a liña central do discurso anovador coa presentación do relato a xeito de cantar de cego acompañado de viñetas de perfil inxenuo, elemental e rotundo:

> "Crimen horrible pregona el ciego.
> Y el cuadro muestra
> de un pintor lego,
> Que acaso hubiera placido
> al Griego.
> El cuadro tiene fondo de yema,
> Cuadriculado para el esquema
> De aquel horrible crimen
> del tema".

O espeluznante "crimen del tema" anterior, relatado en tópico formato de traxedia hiperbólica, resulta agora reducido a dimensión familiar e transmitido con fórmulas de simpático e irónico rexistro visual, como corresponde á modalidade do cantar de cego. O contraste coa serie de poemas que precede a este final resulta patente. Semella como se o autor, disconforme co seu propio exceso, decidise correxilo con este epílogo de sarcástica pintura popular:

> "En la cocina tienen doblada
> Dos hombres negros a la criada.
> Moño colgante, boca crispada.
> Boca con grito que pide tila,
> Ojos en blanco, vuelta pupila,
> Una criada del Dies Illa".

O lector volve a reconfortarse coas felices ocorrencias imaxinativas do mellor Valle-Inclán, o inventor do esperpento:

> "Azules frisos, forzado armario,
> Jaula torcida con el canario,
> Vuelo amarillo y extraordinario".

Recuperado o itinerario máis decidido de La pipa de kif con esta corrección final de rumbo, o libro achégase a un final sinfónico e soberbio, o dos dous últimos poemas, "La tienda del herbolario" e "Rosa del sanatorio" -poética dos paraísos artificiais-, através de senllas composicións de paso transitorio, escenas ambas de ámbito popular madrileño. Son "Vista madrileña" e "Resol de verbena", escenas de tarde triste e multitudes humildes e inocentes, apenas feridas polo aguillón esperpéntico, pois Valle-Inclán, como noutras ocasións, deixa ver aquí a súa

disposición de tenrura e simpatía polas xentes do pobo. Tasca, luz de acetileno, tranvías, unha moza triste, un zapateiro "Que silba a un jilguero / La Internacional" son algúns dos elementos que crean o ambiente da "Vista madrileña". Solpor de luz ingrata, fume de churros, atmósferas equilibradamente dramáticas, unha "sombra morada", o histerismo dos berros no tiovivo, chulos, gardas, navallas, a costureira endomingada, o estudante que se namora ... constrúen a estampa popular –pintura social da colectividade dignificada, non idealizada- de "Resol de verbena". Con ambos poemas, Valle marca outro contraste de tonalidades fronte aos acentos máis incisivos de poemas como "Fin de carnaval" ou "Bestiario".

O contraste marca tamén o tránsito cara aos textos finais do libro, que se fecha en estrutura circular, recuperando o ton luminoso do poema inicial, exaltación –de rexistros temperadamente hímnicos- dos efectos da herba que conduce ao territorio dos paraísos artificiais. "La tienda del herbolario" constitúe un detallado e heteroxéneo mostrario de vexetais exóticos, alucinóxenos, estimulantes, curativos, afrodisíacos ou refrescantes : canela, tabaco, heliotropo, coca, xalapa, campeche, pita, cacao, chocolate, mate, opio, marihuana, kif. O poeta le nos andeis nos que se ofrece aquela esplendorosa variedade de produtos máxicos a letra sagrada dun breviario, guía ou poética –autopoética do autor de La pipa de kif- para unha visión de alcance simbólico, superior :

> "Clave de aromas que
> en sí condensa
> Del universo la visión densa".

Reitérase a afirmación do poder cognoscitivo, de sabiduría visionaria, ao que se accede através de determinadas herbas, a que consumían os "alumbrados", a que deu vigor aos indios de América e aos colonizadores daquel continente, a que promove un soño oriental de "trágicas farsas funambulescas", a que abre o "sésamo de la alegría". A exaltación dos "verdes venenos" que outorgan ciencia e forza, gozo e visión, compleméntase co eloxio doutras substancias caracterizadas con exóticos atributos de erotismo, como a canela e o zume de pita, ou capaces de provocar o feitizo de longas e adustas olladas como as que produce o mate, coñecido tamén como "té paraguayo". Valle-Inclán non disimula a súa preferencia pola marihuana, o "kif de Turquía" que arde na pipa do poeta como reiterado motivo central e constrúe un universo de imaxes de fantástica claridade:

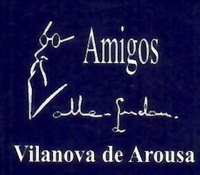
> "A todos vence la marihuana
> Que da la ciencia del Ramayana".

Con este recoñecemento ao significado crucial da "Yerba del Viejo de

la Montaña" culmina Valle a súa autopoética de fumador de kif e de poeta simbolista e satírico, modernista aínda e xa proclive a deixarse seducir pola nova estética das vangardas.

De imaxinería vangardista, ou sexa "Cubista, futurista y estridente" é a sensación causada polo cloroformo, o "alarido interno", a "luz de acuario", o "amarillo olor del yodoformo" que se describe no último poema, "Rosa del sanatorio", un estupendo soneto heterodoxo -con mudanza de rimas no segundo cuarteto- que trae dramáticas fonduras de ferida verdade, a do valeroso doente que foi Don Ramón María del Valle-Inclán. Nestes versos finais pronuncia o poeta unha soberbia confidencia irónica: a ledicia infantil e a translúcida sabiduría facilitadas polo cannabis e o caos febril do cloroformo conviven no tramo derradeiro do discurso poético de La pipa de kif, como se a droga anestesiante formase parte do inventario dos doces velenos vexetais ofertados na tenda do herbolario. Esta rosa de sanatorio non exhala, non obstante, arrecendos de exótica raíz antiga e oriental como os que proceden da erba do home da montaña, senón atrevidas propostas para unha estética moderna, quebrada e dolorosa, "verde mosca" esperpéntica a zoar arredor da barca na que navega o enfermo polo "ancho río / Que separa un confín de otro confín". Así se completa un novo círculo o que abranxe toda unha vida, desde a graza matinal do primeiro poema, onde se convocan ledicias de infancia, até esta derradeira imaxe fluvial e clásica da fronteira coa morte. Esférico mapa de varios e decisivos rumbos existenciais e estéticos do indiscutíbel narrador e dramaturgo, do grande e irregular poeta que foi don Ramón María del Valle-Inclán.





Vilanova de Arousa

CUADRANTE

Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos


ISSN 1698-3971

P.V.P

5 €